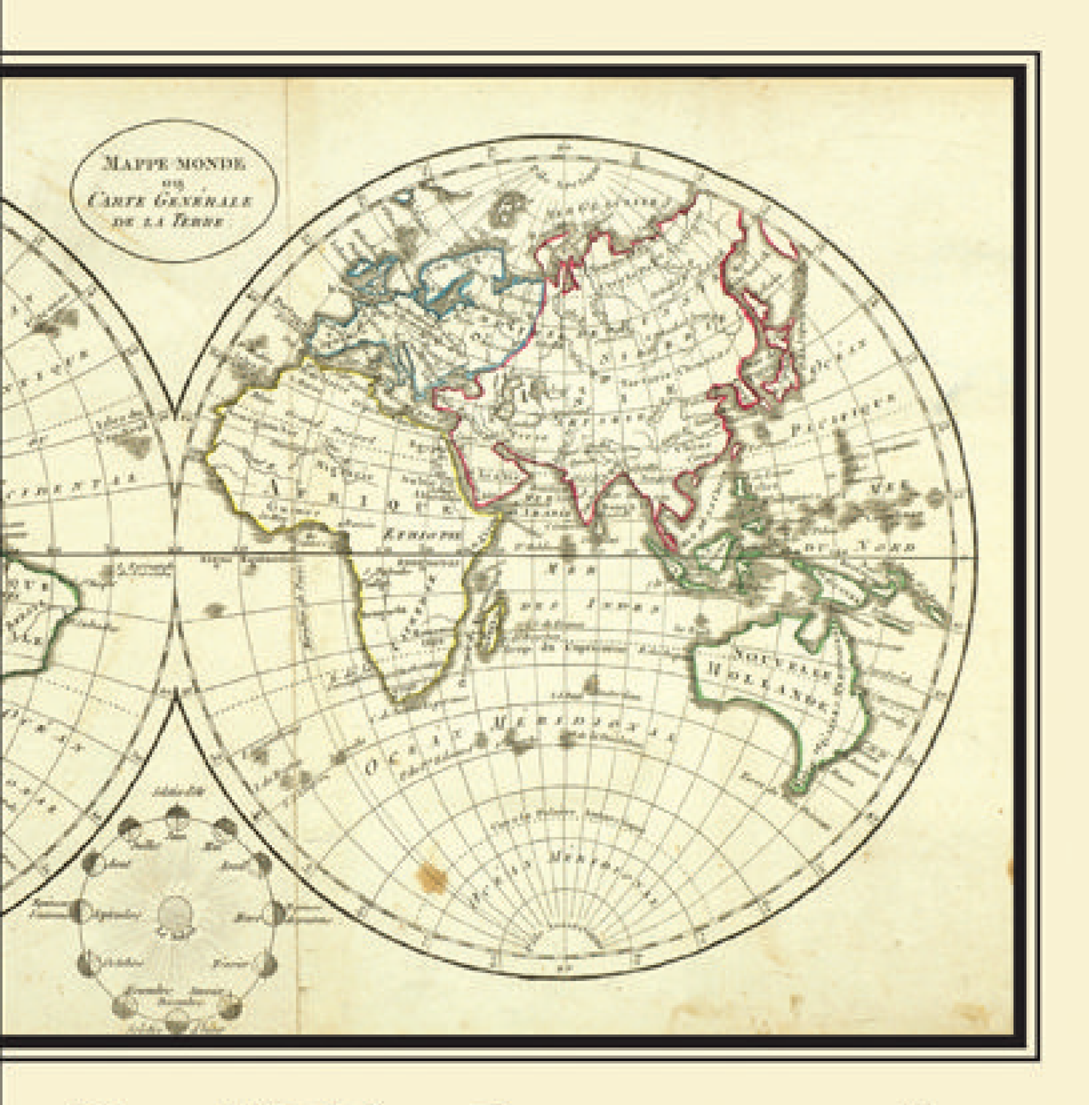


Des littératures-mondes en français

Oana Panaïté

FRANCO*POLY*PHONIES

Des littératures-mondes en français

FRANCO
POLY
PHONIES 10

Collection dirigée par/
Series editors:

Kathleen Gyssels
et/and
Christa Stevens

Oana Panaïté

Des littératures-mondes en français

Écritures singulières, poétiques transfrontalières dans la prose contemporaine



Amsterdam - New York, NY 2012

Illustration couverture: Mappe-monde ou Carte générale de la terre, C. Saintin, *Nouvel atlas des enfans et des commençans* (env. 1810). Courtesy, The Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Indiana.

Cover design: Inge Baeten

The paper on which this book is printed meets the requirements of ‘ISO 9706: 1994, Information and documentation - Paper for documents - Requirements for permanence’.

Le papier sur lequel le présent ouvrage est imprimé remplit les prescriptions de "ISO 9706:1994, Information et documentation - Papier pour documents - Prescriptions pour la permanence".

ISBN: 978-90-420-3552-2
E-Book ISBN: 978-94-012-0826-0

Printed in The Netherlands

À Craig

Cet ouvrage n’aurait pu voir le jour sans le soutien amical et constant des membres – professeurs, étudiants et administrateurs – du Département de français et d’italien à Indiana University – Bloomington. Une bourse accordée par le College Arts and Humanities Institute de cette université, dirigé par Andrea Ciccarelli, m’a permis d’en achever la rédaction. Erika Dowell et ses collègues de la bibliothèque universitaire des livres rares et manuscrits, Lilly Library m’ont gracieusement aidée à trouver l’illustration pour la couverture du livre. Je tiens à remercier tout particulièrement mes deux collègues, amies et lectrices, Margaret Gray et Eileen Julien, pour leurs sages conseils et leur patience sans faille. L’ouvrage doit également beaucoup aux critiques et recommandations de ces généreux lecteurs : Colin Davis, Lawrence D. Kritzman, Michel Laronde, Christopher L. Miller, Lydie Moudileno, Aliko Songolo et Jack Yaeger. Les suggestions et corrections apportées par les lecteurs anonymes des éditions Rodopi m'ont été précieuses, ainsi que les échanges salutaires avec Christa Stevens.

Mes parents, Zâna et Virgil Panaite, ont toujours su trouver les mots justes et les gestes d’encouragement pour me faire persévérer dans mon travail. Qu’ils en soient remerciés ici. Ce livre est dédié à mon cher ami et compagnon, Craig R. Dethloff.

Abréviations des titres :

Marie-Célie Agnant, *Le Livre d'Emma* (*LE*)
Pierre Bergounioux, *Miette* (*M*)
Daniel Biyaoula, *L'Impasse* (*I*)
François Bon, *Prison* (*Pr*)
François Bon, *Parking* (*Pa*)
Nina Bouraoui, *Garçon manqué* (*GM*)
Nina Bouraoui, *Poupée Bella* (*PB*)
Nina Bouraoui, *Mes mauvaises pensées* (*MP*)
Éric Chevillard, *Préhistoire* (*P*)
Éric Chevillard, *Du hérisson* (*DH*)
Patrick Chamoiseau, *Chronique des sept misères* (*CSM*)
Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique* (*SM*)
Patrick Chamoiseau, *Texaco* (*T*)
Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé* (*EPD*)
Hélène Cixous, *Entre l'écriture* (*EE*)
Hélène Cixous, *Angst* (*A*)
Maryse Condé, *Désirada* (*D*)
Maryse Condé, *Derniers Rois Mages* (*DRM*)
Ananda Devi, *Ève de ses décombres* (*ED*)
Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique* (*VA*)
Fatou Diome, *Inassouvies, nos vies* (*INV*)
Boubacar Boris Diop, *Les Tambours de la Mémoire* (*TM*)
Jean Echenoz, *Je m'en vais* (*JV*)
Jean Echenoz, *Un an* (*UA*)
Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes* (*LGB*)
Annie Ernaux, *La Femme gelée* (*FG*)
Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde* (*TTM*)
Linda Lê, *Personne* (*Pe*)
Alain Mabanckou, *Bleu-Blanc-Rouge* (*BBR*)
Alain Mabanckou, *Verre Cassé* (*VC*)
Pierre Michon, *Vies minuscules* (*VM*)
Pierre Michon, *La Grande Beune* (*GB*)
Gisèle Pineau, *L'Espérance-macadam* (*EM*)
Jean Rouaud, *Les Champs d'honneur* (*CH*)
Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (*PE*)

Table des matières

Introduction

Cet ouvrage se propose de réfléchir à une série de questions consubstantielles à la prose narrative de langue française contemporaine. On entend par là aussi bien des questions que les textes et les écrivains posent à leurs lecteurs que des interrogations auxquelles œuvres et auteurs sont appelés à répondre. De quelles manières ces textes et ceux qui les produisent conçoivent-ils leur place dans la communauté littéraire ? Quels types de relations entretiennent-ils avec le passé, littéraire ou historique ? Quelles catégories orientent leur horizon esthétique et quelles solutions individuelles chaque texte apporte-t-il à des questions traversières ? Aussi le titre de ce livre renvoie-t-il à l'idée de littérature-monde qui acquiert une signification particulière dans le débat littéraire et critique notamment depuis la publication en 2007 du manifeste des 44 écrivains. Mais les signataires de ce texte avancent, rhétorique manifestaire oblige, une conception unifiante, conceptuellement vague et parfois simpliste[1], de cette production, malgré leurs arguments en faveur de sa diversité et de sa multiplicité interne.

Dans le texte inaugural de l'ouvrage *Pour une littérature-monde*[2], publié dans le sillage du texte collectif « Pour une 'littérature-monde' en français », paru dans *Le Monde* du 16 mars 2007 et connu également sous le nom du Manifeste des 44 écrivains[3], Michel Le Bris re-

[1] Ces aspects ont fait l'objet d'un nombre important d'analyses critiques. On en retiendra le numéro spécial de la revue *International Journal of Francophone Studies*, vol. 12, n° 2-3, 2009, notamment les articles de Françoise Lionnet, « Universalism and Francophonies », p. 203 à 221, et de Stéphane Bérard, « *Pour une littérature-monde* et *Éloge de la créolité* : deux manifestes, deux visions de la littérature incompatibles, concurrentes, consécutives ? », p. 493 à 503.

[2] *Pour une littérature-monde*, sous la direction de Michel le Bris et Jean Rouaud, Gallimard, NRF, 2007. L'essai cité se trouve pages 23 à 53. Sauf mention contraire, le lieu de publication des ouvrages est Paris.

[3] Muriel Barbery, Tahar Ben Jelloun, Alain Borer, Roland Brival, Maryse Condé, Didier Daeninckx, Ananda Devi, Alain Dugrand, Edouard Glissant, Jacques Godbout, Nancy Huston, Koffi Kwahule, Dany Laferrière, Gilles Lapouge, Jean-Marie Laclavetine, Michel Layaz, Michel Le Bris, Jean-Marie Georges Le Clézio, Yvon Le Men, Amin Maalouf, Alain Mabanckou, Anna Moï, Wajdi Mouawad, Nimrod, Wilfried N'Sonde, Esther Orner, Erik Orsenna, Benoit Peeters, Patrick Rambaud, Gisèle Pi-

cense une série de faits actuels et corrélés, représentatifs, à son avis, d'un changement profond dans la littérature française. Il relève d'abord les propos d'écrivains comme Alain Mabanckou, Anna Moï et Abdourahman Waberi, tous trois comptant parmi les collaborateurs au même ouvrage, au sujet du rêve de « l'intégration de la littérature francophone dans la littérature française » qu'avoue le premier, du classement suspect des auteurs blancs du Nord comme français et des auteurs du Sud à la peau noire ou jaune comme francophones que condamne la deuxième et de l'adieu à la francophonie proclamé par le dernier. À ces interpellations récentes, Le Bris ajoute la « soudaine moisson des prix d'automne » remportés par nombre d'écrivains appelés francophones, qu'il met dans un parallèle édifiant avec le surgissement dans l'espace littéraire anglais des enfants de l'ancien Empire britannique au tournant des années quatre-vingt. Ce jeu de corrélations et parallélismes signe « l'acte de décès d'une certaine idée de la francophonie, perçue comme un espace sur lequel la France dispenserait ses lumières [...] La fin de cette francophonie-là, et l'émergence d'une littérature-monde en français »[4].

Le contenu de ces formules réitérées dans le manifeste justifie à certains égards les mises au point rappelant que cette « autre » littérature existe depuis longtemps, représentée par des textes bien réels ainsi que par les agents du champ littéraire (écrivains, lecteurs et critiques) qui les produisent et les reçoivent. En sus des attaques venant de la part des représentants officiels de l'institution dont ils proclament la fin, ces « fossoyeurs de la francophonie » comme les appelle le secrétaire général de la francophonie, Abdou Diouf, s'attirent aussi les critiques concertées de leurs confrères écrivains. Cependant, la polémique ne fait que confirmer l'instabilité sémantique du concept

---

neau, Jean-Claude Pirotte, Grégoire Polet, Patrick Raynal, Raharimanana, Jean Rouaud, Boualem Sansal, Dai Sitje, Brina Svit, Lyonnel Trouillot, Anne Vallaeys, Jean Vautrin, André Velter, Gary Victor, Abdourahman A. Waberi. Relevons un fait d'histoire littéraire (anecdotique ou significatif ?) : il est intéressant de noter la composition variable du collectif auctorial d'un texte à l'autre, ce qui aboutit à une combinatoire intéressante de vingt-quatre écrivains qui participent au Manifeste des 44 comme à l'ouvrage (Bej Jelloun, Condé, Devi, Glissant, Godbout, Houston, Laferrière, Layaz, Le Bris, Mabanckou, Moï, Mouawad, Nimrod, Orner, Polet, Raynal, Raharimanana, Rouaud, Sansal, Sijie, Svit, Trouillot, Victor, Waberi), à ceux-ci s'ajoutant, pour la réalisation du volume, trois écrivaines : Eva Almassy, Chahdortt Djavann, Fabienne Kanor.

[4] *Ibidem*, p. 24.

car le texte du 16 mars représenterait selon ses détracteurs à la fois une tentative gratuite car injustifiée de sabordage et de dénigrement d'une une réalité culturelle positive et de ses institutions efficaces[5] et une confirmation du désir brûlant d'assimilation à la littérature française voire de l'arrivisme intellectuel de ses signataires[6].

Il est de surcroît à l'instabilité conceptuelle de la francophonie que l'on doit, par un effet de ricochet, le refus d'une certaine critique de rendre compte d'une partie importante de l'activité littéraire en français. Aussi le caractère protéiforme de l'objet devient-il la raison qui justifie la duplicité institutionnelle à son égard : « La notion de francophonie, tardivement apparue dans le contexte politique de la décolonisation, recouvre des situations diverses qu'on ne saurait assimiler. Nous n'aborderons pas ici ce domaine aux frontières instables »[7]. Sous les apparences du respect à l'égard de l'intégrité et de la spécificité de l'objet qu'une analyse trop hâtive risquerait d'assimiler au sens colonial du terme – en intégrant de force la production francophone à un système de valeurs étranger en effaçant ses différences, son identité propre – le même propos, choisi ici pour son caractère représentatif d'une certaine *doxa* critique française, marque une mise à l'écart de ladite production que l'on ne saurait incorporer à la littérature française. Ce débat est certes loin d'être nouveau, ayant connu divers avatars depuis la décolonisation et inspiré, au fil des décennies, maintes controverses surtout parmi les critiques et écrivains de la littérature africaine de langue française[8]. Toujours est-il que le cœur du problème

---

[5] « Il existe entre les pays qui ont le français en partage d'autres considérations, historiques, affectives, humaines, qui font de la francophonie un concept spécifique, inimitable, qu'il serait faux de vouloir reconsidérer par référence au modèle anglo-saxon qui complexe encore nos intellectuels et qui cherche à gommer, au nom de la mondialisation prônée par l'Amérique, la diversité culturelle et le dialogue interculturel que favorise justement la francophonie ». Alexandre Najjar, « Contre le manifeste 'Pour une littérature-monde en français'. *Expliquer l'eau par l'eau* », *Le Monde des Livres*, mars 2007.

[6] C'est la position qu'adopte par exemple le romancier et essayiste sénégalais Boubacar Boris Diop.

[7] Michèle Touret, « Une littérature sous dépendance : la littérature des pays colonisés », l'*Histoire de la littérature française du XXe siècle*, tome II – après 1940, sous la direction de Michèle Touret, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 253.

[8] On ne citera ici à titre d'exemples éclairants que les ouvrages de Guy Ossito Midiohouan, *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, L'Harmattan, 1986 et celui de Christopher L. Miller, *Nationalists and Nomads. Essays on Francophone African Literature and Culture*, University of Chicago Press, 1998.

reste intact et l'une de ses formulations les plus puissantes appartient à Christopher L. Miller qui dans son ouvrage consacré aux idéologies du nationalisme et du nomadisme dans la littérature africaine pose cette question :

> Qu'est-ce que l'étude de la littérature africaine peut apporter à la critique littéraire ? Peut-elle fournir autre chose qu'une profusion de matières premières – des textes – auxquelles des méthodes occidentales peuvent maintenant s'appliquer ? Ou peut-être soulève-t-elle des questions plus profondes ? J'avance que l'étude de l'Afrique n'exige rien d'autre qu'une remise en question de tous les termes de l'analyse littéraire, à commencer par le terme même de « littérature »[9].

Sans vouloir fausser le propos du critique américain, il est possible d'envisager une interrogation analogue portant cette fois-ci sur la littérature de langue française écrite par des écrivains d'Outre-France. Elle présenterait des défis critiques similaires, en remettant en cause le concept de littérature nationale à travers sa pierre angulaire, la langue nationale. « À qui appartiennent les langues des anciens colonisateurs ? Doit-on interpréter l'usage des langues européennes comme un signe de dépendance et d'aliénation perpétuelles ? Est-il possible que les Africains *s'approprient* ces langues, qu'ils leur prêtent une inflexion africaine, et qu'ils échappent par là même au cycle de la dépendance ? », demande le critique américain. Le cadre d'une telle réflexion sur l'interdépendance des phénomènes historiques, des stratégies politiques et des comportements individuels dans le champ culturel et notamment littéraire, s'étend à d'autres espaces géographiques, politiques et linguistiques portant les marques de la colonisation française[10].

---

[9] « What does the study of African literature bring to the field of literary studies ? Does it provide anything more than a vast new supply of raw materials – texts – to which Western methodologies can now be applied ? Or does African literature pose more profound challenges ? I would submit that the study of Africa demands nothing than a reconsideration of all the terms of literary analysis, starting with the word 'literature' itself ». Christopher L. Miller, *Nationalists and Nomads*, *op. cit.*, p. 158. Toutes les traductions des citations en français m'appartiennent, sauf mention contraire.

[10] Voir par exemple les nombreuses recherches menées par l'équipe Pascal Blanchard, Nicolas Bancel et Sandrine Lemaire, notamment leur ouvrage, *La Fracture coloniale*, La Découverte, 2005.

Force est alors de reconnaître que cette « insurrection soudaine »[11], comme on pourrait appeler le Manifeste des 44 en le rapprochant de son précurseur de 1549 est loin d'être un phénomène spontané puisque ses racines idéologiques s'étendent jusqu'à l'universalité de la négritude de Léopold Sédar Senghor et au refus que Frantz Fanon oppose à l'enfermement passéiste. « Seront désaliénés Nègres et Blancs », avance-t-il dans *Peau noire, masques blancs*, « qui auront refusé de se laisser enfermer dans la Tour substantialisée du passé... Je suis un homme, c'est tout le passé du monde que j'ai à reprendre... »[12]. D'autres précurseurs sont revendiqués expressément – Nicolas Bouvier, Réjean Ducharme, dans le domaine de la langue française, car l'imaginaire mondial du manifeste s'étend à d'autres traditions, notamment anglophone – ou allusivement, à travers des emprunts conceptuels ou des pastiches stylistiques lorsque le texte évoque l'antillanité d'Édouard Glissant et la créolisation qui suscita un vif débat entre celui-ci, les signataires d'*Éloge de la créolité* et d'autres écrivains comme Maryse Condé. Aussi le Manifeste des 44 évoque-t-il le « tohu-bohu, des romans bruyants, colorés, métissés » grâce auxquels « le pacte colonial se trouve brisé, [...] la langue devient l'affaire de tous et [...] si l'on s'y tient fermement, c'en est sera fini des temps du mépris et de la suffisance ». La lutte qu'appelait de se vœux Fanon un demi-siècle plus tôt est ici déplacée sur le terrain de la littérature.

On assiste dans les deux textes, l'article du 16 mars 2007 et l'ouvrage qui entérine et affine son message, à l'articulation de deux thèmes majeurs du débat littéraire actuel : d'une part, la réflexion sur les nouveaux cadres de la littérature en français, d'autre part, les recherches formelles et esthétiques liées au renouvellement de l'écriture, tout particulièrement de la prose narrative. L'hypertexte de la « littérature-monde » affiche ainsi l'un des traits du genre dont il relève car il prétend rendre explicite une réalité auparavant reléguée à une existence sous-entendue et discrète. La conjonction des deux axes, politique et poétique, apparaît clairement dans la formule « littérature-monde » à laquelle aboutit le premier paragraphe du texte publié dans *Le Monde* et qui en devient le mot-clef, la bannière sous laquelle se

[11] « *L'Illustration de la langue française* par Joachim du Bellay est comme le manifeste de cette insurrection soudaine ». Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Tableau historique et critique de la poésie et du théâtre français au XVIe siècle*, Charpentier, 1843, p. 45.

[12] Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Seuil, « Points », p. 183.

réunissent non seulement les signataires de ce manifeste sans « -isme » mais encore d'autres confrères dont les noms ne figurent pas en signature. Cette articulation fournit au dispositif manifestaire de la « littérature-monde » sa dimension constituante entendue comme « prétention à orienter les comportements à partir de la prise de position qui s'y trouve déclarée »[13]. Marc Angenot met en valeur ce trait de la parole polémique propre au genre caractérisé par un « axiome formel » à savoir « le caractère 'manifeste' de sa structure démonstrative » car, écrit le théoricien canadien, « tout discours idéologique repose sur un impensé, des forclusions et de l'implicite, mais, formellement au moins, la rhétorique du manifeste est une rhétorique de la continuité explicite : elle pose formellement dans l'énoncé ce qui ailleurs pourrait être présupposé ou laissé à l'état latent »[14].

S'ouvrant par le constat de la présence massive des auteurs « d'Outre-France » – on remarque le choix délibéré d'un terme à degré de généralité extrême qui remplace celui de « francophone » tout en suggérant le dépassement, l'excédent voire la démesure, idée chère à Édouard Glissant –, présence ayant atteint un niveau de consécration particulièrement élevé grâce aux prix littéraires de l'année 2006, le texte thématise la dimension géographique et politique de la littérature-monde :

> [...] révolution copernicienne. Copernicienne, parce qu'elle révèle ce que le milieu littéraire savait déjà, sans l'admettre : le centre, ce point depuis lequel était supposée rayonner une littérature franco-française n'est plus le centre [...] le centre, nous disent les prix d'automne, est désormais partout, aux quatre coins du monde. Fin de la francophonie. Et naissance d'une littérature-monde en français.

La seconde ligne d'attaque est ouverte aussitôt, par un nouvel infléchissement, esthétique, de l'expression :

> Le monde revient. Et c'est la meilleure des nouvelles. N'aura-t-il pas été longtemps le grand absent de la littérature française ? Le monde, le sujet, le sens, l'histoire, le « référent » : pendant des décennies ils auront été mis « entre parenthèses » par les maîtres penseurs, inventeurs d'une littérature sans autre objet qu'elle-même, faisant, comme il se disait alors « sa propre critique dans le mouvement même de son énonciation ».

[13] Marcel Burger, *Les Manifestes : paroles de combat. De Marx à Breton*, Delachaux et Niestlé, 2002, p. 113.
[14] Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, Payot, 1982, p. 61.

La conclusion réaffirme la double vocation de l'expression sans tenter de réaliser une synthèse qui serait la marque esthétique du mouvement :

> Littérature-monde parce qu'à l'évidence multiples, diverses, sont aujourd'hui les littératures de langue française de par le monde, formant un vaste ensemble dont les ramifications enlacent plusieurs continents. Mais littérature-monde, aussi, parce que partout celles-ci nous disent le monde qui devant nous émerge, et ce faisant retrouvent après des décennies 'd'interdit de la fiction' ce qui depuis toujours a été le fait des artistes, des romanciers, des créateurs : la tâche de donner voix et visage à l'inconnu du monde — et à l'inconnu en nous.

La fin du manifeste se voudrait-elle mémorable, comme celle de tout texte de ce type qui vise à « changer le monde », elle le serait plus par sa rhétorique de l'évidence qui accentue la mise à jour d'une réalité mal reconnue et la récupération des vérités pérennes de la littérature, que par sa rigueur conceptuelle.

Les textes de l'ouvrage *Pour une littérature-monde* reflètent l'hybridité thématique du Manifeste des 44 et la renforcent par un éclectisme programmatique des approches et des styles. Ce faisant, le livre exemplifie de manière parlante quoique sommaire, l'appel final à une littérature-monde « multiple, diverse ». En outre, il actualise l'un des traits idéologiques du manifeste littéraire dont les auteurs « souscrivent collectivement à un credo, mais c'est pour mieux permettre l'expression individuelle »[15]. Au gré des formes et des tonalités diverses – essai, polémique, étude théorique, credo d'écrivain, récit autobiographique, journal de voyage voire fiction – les vingt-sept écrivains qui collaborent au volume éclairent les nombreuses facettes des deux pôles, politique et poétique, de la réflexion manifestaire. Des essais qui affirment le droit à l'individualité artistique devant l'étroitesse des règles politiques et des coutumes nationales côtoient ceux qui proclament l'appartenance de l'écrivain à une communauté mondiale renforcée par des effets de génération littéraire ; les appels à la résistance contre la marchandisation avoisinent la satire de la mondialisation mercantile et de l'isolationnisme fanatique. Certaines analyses procèdent à la remise en question des institutions (les conditions matérielles de publication et de réception) et des valeurs littéraires (l'enseignement de la littérature, les prix littéraires) tandis que d'autres réitèrent le refus des divisions traditionnelles : nationalisme/cosmopolitisme,

---

[15] *Ibidem*, p. 155.

engagement/recherche esthétique, langue colonisée/langue de colonisation. Aussi le message collectif du manifeste est-il disséminé, contesté, démenti, voire annulé, par la pluralité esthétique et la liberté intellectuelle des projets individuels.

Il est important de souligner, avant d'entrer dans le cœur du sujet, que la présente étude ne se veut ni polémique ni partisane. Les textes évoqués dans cette introduction, le manifeste et le recueil qu'il engendra, sont, à mon avis, moins fondateurs que symptomatiques. Ils n'instaurent pas un nouvel ordre de la littérature en français, ni de son rapport à la langue, mais ils signalent, au risque des raccourcis conceptuels, des arguments expéditifs et des illusions réitérées, les impasses et les fausses évidences de la pensée littéraire actuelle. Plutôt que de perpétuer le débat sur leur contresens théoriques[16], on privilégiera la lecture en dialogue des romans et des récits eux-mêmes. C'est là que l'on retrouve la véritable contribution des écrivains contemporains, quelle que soit leur attitude envers ce moment particulier d'histoire littéraire, et c'est à travers la mise en relation de leurs textes que l'on pourra dégager et les idées partagées sur la littérature, ou les poétiques transfrontalières, et la singularité des écritures qui déborde même les cadres idéologiques les plus consensuels.

[16] Ce dont s'est brillamment chargé Camille de Toledo dans son essai pamphlétaire *Visiter le Flurkistan ou les illusions de la littérature-monde*, Presses Universitaires de France, 2008 et que Dominique Combe a réitéré dans la conclusion de son ouvrage de synthèse sur *Les littératures francophones,* publié en 2010 par les mêmes presses.

I

Impasses, passages et frontières

1. Limites de l'histoire

En 1990, Aron Kibédi Varga[1] propose un découpage temporel quaternaire de la littérature du XXe siècle selon lequel, entre 1910 et 1930, la littérature du XXe aurait connu une période d'effervescence créative et d'énergie esthétique fédératrice de toutes les formes d'écriture, notamment de la poésie et du roman, suivie, de 1930 à 1950, d'une période d'infléchissement éthique et idéologique, dont le moment formaliste et expérimental constituerait le contre-courant. Enfin, les années soixante-dix auraient assisté au tarissement de cette veine, en ouvrant l'époque de l'extrême contemporain qui se remarquerait surtout par un triple refus – du textualisme, de l'esthétique et des idéologies – et une triple relance – romanesque, biographique et anthropologique. À partir de cette périodisation, Bruno Blanckeman relève que dans le processus de renarrativisation et d'élaboration anthropologique qui caractérise la littérature d'aujourd'hui, « aux romans d'introspection générique, qui réactualisent les traditions et les catégories de fiction les plus diverses, correspondent [...] les récits de soi généalogiques, qui convoquent familles et lignages, figures ancestrales et modèles symboliques (Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet, Jean Rouaud) »[2]. Autrement dit, la fiction postmoderne et postcoloniale, caractérisée par l'hybridation des genres et le brassage culturel, serait le pan « romanesque » de la littérature contemporaine, auquel ferait pendant le pan « biographique » qui perpétue un idéal esthétique moderne coulé dans les formes d'une écriture faussement transitive. À défaut d'être complète, cette division nous semble mieux

[1] Aron Kibédi-Varga, « Le récit postmoderne », *Littérature*, n° 77, 1990, p. 3-22.
[2] Bruno Blanckeman, « Une axiologie historique pour le vingtième siècle : repérage des pôles », in *Le Temps des Lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20e siècle ?, op. cit.*, p. 78.

correspondre à la situation complexe de la littérature actuelle que les modèles restreints qui la réduisent à une seule configuration.

La perspective synchronique met en évidence à chaque époque l'existence simultanée de plusieurs « littératures », la coprésence de plusieurs pôles esthétiques. Éric Méchoulan appelle cela « le tuilage de l'histoire » ou l'entremêlement du *legato* de la tradition et du *staccato* de l'innovation. Dominique Rabaté avance au sujet de la littérature des années quatre-vingt une hypothèse qui, de circonscrire sa portée au domaine du transitoire, a toutefois le mérite de l'inscrire, grâce à l'analogie avec un phénomène antérieur, dans une continuité historique significative :

> comme il y a eu, à la fin du dix-neuvième siècle, dans les marges du naturalisme, des tentatives plus ou moins isolées d'inventer un roman autre, ce que l'on peut appeler 'un roman célibataire', tentatives sans postérité immédiate mais qui ont permis l'essor de *À la recherche du temps perdu,* il y en aurait à la fin de notre siècle – comme si chaque fin de siècle ruminait de nouvelles solutions esthétiques aux apories des mouvements conquérants[3].

Des analyses plus récentes déclinent cette distinction, en introduisant, entre la littérature d'innovation, à savoir l'avant-garde radicale et la mouvance subversive et celle de reproduction, à savoir la littérature académique et mécaniste, le pôle de la temporisation, représenté par les « passeurs » et les « classiques »[4]. Ou en proposant une classification tripartite : une littérature « consentante » qui relève de l'artisanat, une littérature « concertante » ou commerciale et enfin une littérature « déconcertante », qui interroge le monde et qui s'interroge[5]. Pourtant la thématique des textes en phase avec l'esprit régnant, comme ceux d'Hervé Guibert, Amélie Nothomb ou Michel Houellebecq, ne saurait être un critère de validation ou d'invalidation artistique. Pareillement, on ne peut pas écarter du corpus contemporain des auteurs qui puisent leur inspiration dans un fonds mémoriel lointain, tels que Pierre Michon, Pascal Quignard ou Sylvie Germain. Il serait par ailleurs oiseux de tenter une pareille classification tant est grand le nombre d'auteurs

---

[3] Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix, op. cit.*, p. 272-273.

[4] Dominique Denès, « Le Nouveau Roman : problématique d'une institutionnalisation », in *Le Temps des Lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20e siècle ?*, *op. cit.*, p. 263.

[5] Dominique Viart, Bruno Vercier, *La Littérature française au présent. Héritages, modernité, mutations*, Bordas, 2005, p. 10-12.

qui situent leurs textes dans l'entre-deux thématique, s'ingéniant à proposer des usages originaux de la mémoire, comme le font Antoine Volodine ou Jean Rouaud, et à enrichir la vision perspective du présent, comme Jean-Philippe Toussaint ou Didier Daeninckx.

Autant de tentatives classificatoires qui, des exemples concrets à l'appui, mettent en lumière le revers du tableau synchronique. Si, comme le reconnaît Didi-Huberman, « les contemporains, souvent, ne se comprennent pas mieux que des individus séparés dans le temps : l'anachronisme sépare toutes les contemporanéités »[6], comment un examen de la littérature actuelle pourrait-il être davantage qu'une juxtaposition de poétiques disparates ou un enchaînement de monographies ? Pour répondre à cette question, on doit se tourner vers la spacialité de la littérature contemporaine.

2. Espaces de la littérature

L'idéologie européocentrique de l'espace littéraire qui restreint « la totalité des écrits et des membres de la communauté littéraire de partout » telle que la Renaissance l'imaginait, à la seule « Europe littéraire »[7], se voit opposer, après l'avènement des littératures postcoloniales, une image décentrée et véritablement mondiale de la création littéraire. Deux voies s'ouvrent ainsi devant lecteurs et critiques : ou bien adhérer à la doctrine selon laquelle la littérature universelle s'écrit dans l'espace restreint d'un continent à son tour réduit à quelques littératures nationales[8], à l'exclusion manifeste ou implicite de toutes les autres, ou bien prendre en compte les champs littéraires émergents ou largement méconnus. Ceux qui choisissent d'explorer la seconde voie se découvrent en présence de deux phénomènes centrifuges : d'une part, la province extérieure ou l'affranchissement à

---

[6] Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Minuit, 2000, p. 15.

[7] Adrian Marino, « Histoire de l'idée de 'littérature européenne' et des études européennes », in *Précis de littérature européenne*, sous la direction de Béatrice Didier, Presses Universitaires de France, 1998, p. 13.

[8] Parue en 1900 dans la *Revue des Deux Mondes*, l'étude de Ferdinand Brunetière, *La Littérature européenne* offre à cet égard un exemple éclairant. Le nombre des littératures nationales dignes d'appartenir au concert de la littérature européenne y est limité à cinq.

l'égard du colonialisme externe, et de l'autre, la province intérieure ou l'affranchissement à l'égard du colonialisme interne.

Nous appelons province extérieure les littératures « qui naissent dans ces régions du monde qu'on pourrait définir grossièrement comme étant les moins puissantes ou les plus faibles »[9] selon la formule de Salman Rushdie qui, dès 1983, s'insurge contre la ghettoïsation de ces nouvelles littératures issues des régions autrefois appartenant aux grands empires coloniaux. Contre la tendance néocoloniale à classer ces littératures sous des rubriques périphériques telles que « la littérature du Commonwealth » ou « littérature du Tiers-Monde », cet écrivain dont le parcours biographique et intellectuel témoigne de la complexité de l'espace littéraire contemporain, propose une approche plus souple qui prend en ligne de compte la dialectique complexe entre les initiatives artistiques individuelles et les phénomènes de groupe :

> Je crois qu'il est possible, affirme-t-il, de commencer à théoriser des facteurs communs à des écrivains de ces différentes sociétés – les plus pauvres ou les minorités déshéritées des pays riches – et de dire que l'essentiel de ce qui est nouveau dans le monde de la littérature vient de ce groupe. Cela me semble être une théorie « vraie », limitée par des frontières qui ne sont ni politiques ni linguistiques mais imaginatives[10].

Ses frontières recoupant celles de la province extérieure, la province intérieure s'identifie *grosso modo* à ce que Deleuze et Guattari appellent « littérature mineure » : « celle qu'une minorité fait dans une langue majeure »[11]. Elle renvoie par conséquent à des types d'écriture qui se sont érigés, d'un côté, contre le postulat moderne d'une écriture universaliste et intransitive, aboutissant soit à l'épuisement expérimentaliste, soit à un traditionalisme sournois, et, de l'autre, contre un postmodernisme hétéroclite et laxiste, prônant l'égalitarisme plat des objets et des valeurs littéraires.

L'ouvrage de Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, met en lumière les modalités selon lesquelles la conception

---

[9] Salman Rushdie, « La Littérature du Commonwealth n'existe pas », in *Patries imaginaires. Éssais et critiques 1981/1991*, trad. de l'anglais par Aline Chatelin, Christian Bourgois, 1993, p. 85.
[10] *Ibidem.*
[11] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, 1975, p. 29.

centraliste du territoire culturel français arrive à réduire, par rétrécissements successifs, les frontières de la république des lettres à la géographie symbolique de la capitale, Paris. Soucieux de préserver et de consolider son autonomie, le champ littéraire veille, à travers ses mécanismes de consécration, à l'affirmation du pouvoir créatif et normatif de la langue française. Aux puissances disruptives de la république des lettres s'oppose la défense du français qui revêt des formes allant de l'assimilation linguistique des écrivains à l'intégration des œuvres dans le circuit de la traduction, « la grande instance de consécration spécifique de l'univers littéraire »[12]. Dans ce passage des langues sources à la langue-cible, la hiérarchie linguistique se trouve renforcée, tandis que les textes qui jouissent de cette forme de reconnaissance accèdent implicitement à la littérarisation. Contextualisée, celle-ci se définit comme « toute opération – traduction, auto-traduction, transcription, écriture directe dans la langue dominante – par laquelle un texte venu d'une contrée démunie littérairement parvient à s'imposer comme littéraire auprès des instances légitimes »[13]. Ainsi, un phénomène qui obéit à la logique du champ des biens symboliques acquiert un statut d'universalité à prétentions essentialistes. Un double choix s'offre alors à l'écrivain dominé, sous les apparences d'un dilemme stratégique. Il y a, d'une part, l'*assimilation* ou intégration par dilution ou effacement de « toute différence originelle », de l'autre, la dissimilation ou *différenciation*, qui est le résultat d'une revendication identitaire[14]. Les critiques dirigées contre l'ouvrage de Casanova ont dénoncé les défaillances méthodologiques de l'approche, notamment celle qui consiste à asseoir la théorie d'un champ littéraire mondial sur les notions problématiques d'État-nation et de compétition, sur l'identification de la logique nationale avec la logique commerciale, en rattachant par exemple l'écrivain à son patrimoine littéraire et linguistique national et en avançant l'idée d'un « ordre littéraire » par rapport auquel les écrivains adoptent des comportements variables qui les

---

[12] Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Seuil, 1999, p. 188.
[13] *Ibidem*, p. 192.
[14] *Ibidem*, chap. « Les petites littératures ». « Placés devant une antinomie qui n'appartient (et n'apparaît) qu'à eux, ils ont à opérer un 'choix' nécessaire et douloureux : soit affirmer leur différence et se 'condamner' à la voie difficile et incertaine des écrivains nationaux (régionaux, populaires, etc.) écrivant dans de 'petites' langues littéraires et pas ou peu reconnus dans l'univers littéraire international, soit 'trahir' leur appartenance et s'assimiler à l'un des grands centres littéraires en reniant leur 'différence' », p. 247.

placent dans les catégories de rebelles, assimilés ou révolutionnaires... Christopher Prendergast[15] relève aussi, à l'encontre du centralisme de Pascale Casanova, la possibilité d'une autre interprétation du statut symbolique de la ville de Paris, capitale de la République des Lettres : celle-ci serait non un centre territorial ou politique, mais une métropole, un carrefour humain et culturel traversé par des réseaux et dépourvu de centre, séparé de la nation et investi par des immigrés qui renoncent à leur identité d'origine au profit d'une place dans l'espace littéraire (*literary marketplace*), acquise, il est vrai, au prix de nombreux combats et sacrifices individuels[16]. Quant à Gayatri Spivak, elle considère que la mondialité postcoloniale repose d'abord sur des frontières « démographiques plutôt que territoriales », qui précèdent et dépassent les limites du capitalisme and ensuite sur des collectivités « para-étatiques », face auxquelles les ancrages traditionnels du type national autant que les différences et allégeances politiques sont devenus obsolètes[17].

Situés de fait « à la croisée des langues »[18], de nombreux écrivains se tiennent, de par leur double appartenance, à la frontière des espaces nationaux, voire au-delà des frontières, dans un entre-deux (isolant ou englobant, selon les cas) qu'ils revendiquent comme la condition de l'écrivain migrant ou voyageur. Loin de décrire des cas isolés ou des postures occasionnelles, ce statut est revendiqué et érigé en sujet de réflexion, voire en *ethos* littéraire regroupant plusieurs écrivains, comme dans le cas des écrivains « beurs ». Terme péjoratif à l'origine, il sera revendiqué dans années quatre-vingt par des écrivains français d'origine arabe tels qu'Azouz Begag ou Mehdi Charef, sa resémantisation désignant « *à la fois à un espace géographique et culturel, le Maghreb, et à un espace social, celui de la banlieue et du prolétariat de France* »[19]. Un rapide survol des titres qui forment cette production littéraire montre en effet la place qu'occupe l'idée de frontière dans les préoccupations identitaires de ces écrivains : *Zeida de nulle part*,

---

[15] Christopher Prendergast, « The World Republic of Lettres » in Christopher Prendergast, Benedict Anderson éd., *Debating World Literature*, Verso, London, New York, 2004, p. 1-25.
[16] *Ibidem*, p. 20.
[17] Gayatri Spivak, *Death of a Discipline*, Calcutta, Seagull, 2004, p. 14.
[18] *Cf.* Lise Gauvin, *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, Karthala, 1997.
[19] Nacer Kettane, *Droit de réponse à la démocratie française*, La Découverte, 1986, p. 21.

Point kilométrique 190, *Palpitations intra-muros*, *Gardien du seuil*[20], auxquels on pourrait ajouter *Une enfance outremer*, *Mes Algéries en France* de Leïla Sebbar ou *Partir* de Tahar Ben Jelloun. L'image acquiert une signification nouvelle dans l'écriture de la banlieue, appellation utilisée pour désigner la production littéraire récente des écrivains issus de la deuxième, troisième voire quatrième génération de l'immigration maghrébine ou africaine qui se distingue de la littérature de l'immigration ou de la littérature « beur » de leur prédécesseurs en traduisant l'écart générationnel dans une nouvelle gestuelle socio-littéraire des auteurs et des contenus idéologiques et symboliques différents : « De même que pour l'exilé, il s'agit de trouver un moyen de se dire, tout à la fois déraciné et non intégré, hors de la littérature maghrébine, hors de la littérature française, pour l'auteur issus de la banlieue, la tentation se fait sentir de dénoncer ouvertement ce qu'il se passe là-bas, hors du centre des villes, loin des banlieues riches »[21]. Ces écrivains font valoir leur place frontalière dans la société et la littérature françaises, mais leurs propositions esthétiques varient selon que les écrivains choisissent la formule du récit de vie et du témoignage intime, à l'instar de Faïza Guène, ou le « décentrage » parodique des stéréotypes narratifs et discursifs, comme Bessora, ou encore l'invention d'un langage littéraire nouveau, comme tentent de le faire Paul Smaïl ou Tassadit Imache.

De pair avec l'élargissement de la sphère géographique, il se fait jour un questionnement éthique intense de la légitimité de cette écriture « empruntée » et de la responsabilité des auteurs qui semblent répéter le geste colonial d'appropriation forcée des biens culturels et mémoriels d'une communauté non européenne. Ainsi, riches des influences les plus diverses, les romans de Patrick Chamoiseau n'ont pas manqué de susciter des réactions contradictoires non seulement chez les défenseurs d'une créolité se refusant à tout contact avec la culture dominante, mais également dans les rangs de ceux qui brandissent l'oriflamme d'une « francité » pure de tout métissage. La sortie de son premier roman, *Chronique des sept misères*, lui attire les

---

[20] Les auteurs de ces textes, tous parus aux éditions de L'Harmattan en 1985, 1986, 1986 et 1988, sont Leila Houari, Ahmed Kalouaz, Mustapha Raïth, Antoinette Ben Kerroum-Covlet.

[21] Cyrille François, « Des littératures de l'immigration à l'écriture de la banlieue : Pratiques textuelles et enseignement », *Synergies Sud-Est européen* n° 1 – 2008. p. 149-157, citation extraite de la page 150.

foudres des deux camps : « Effectivement, j'ai subi deux attaques : celle des créolistes méchants qui m'ont reproché d'avoir enrichi le français avec le créole. Et puis celle de la vielle garde coloniale qui m'a accusé d'avoir contaminé la langue française avec le créole »[22]. D'autres écrivains – de Yambo Ouologuem à Calixthe Beyala – ont dû répondre aux mêmes accusations mettant en cause leurs intentions et leur droit à la parole au nom d'une communauté dont l'histoire, la mémoire, les traditions et coutumes informent, inspirent ou motivent leur travail littéraire. La position en porte-à-faux des écrivains postcoloniaux, souvent condamnés à une vie de transit perpétuel pour éviter les abus du pouvoir postcolonial et néocolonial, obligés de louvoyer entre deux cultures et deux publics, a déjà fait l'objet de très nombreuses études. Cependant, nous avons choisi de nous concentrer sur un autre aspect de ce statut précaire dû à leur liminarité tant physique que symbolique. Il s'agira dans un premier temps d'examiner la double problématisation voire la marginalisation de ces écrivains-passeurs dans la réception que leur réserve aussi bien la critique littéraire métropolitaine que parfois, quoique moins souvent, la critique francophone ou plus généralement postcoloniale. Dans un second temps, nous dégagerons les propositions critiques, certaines appartenant aux écrivains eux-mêmes, pour des modèles de lecture ouverts, souples, qui reflètent la manière dont la littérature retravaille les divisions politiques, les séparations historiques ou les clivages culturels.

3. « Écrivains à leurs postes-frontières »[23]

La résistance de la critique française au postcolonialisme serait due à plusieurs facteurs : des circonstances sociales et politiques différentes de celles qui ont accompagné le démantèlement de l'empire britannique, l'absence de reconnaissance des écritures francophones émergentes et l'aversion des Français à l'égard de tout mouvement ou école de pensée d'origine étrangère[24]. Dans le domaine des études

---

[22] Interview dans *Taxi-ville*, n° 2, janvier 1987. De bonne guerre, l'auteur reconnaît pourtant que l'enthousiasme des deux publics est à l'origine du succès de son livre.

[23] Paraphrase de l'expression à double sens, « Africans to their Posts », employée par Richard Serrano dans son ouvrage *Against the Postcolonial : « Francophone » Writers at the Ends of the French Empire*, Lanham, MD, Lexington Books, 2005, p. 11.

[24] L'avant-propos signé par Alec G. Hargreaves et David Murphy, au numéro spécial « Introduction : New Directions in Postcolonial Studies » de la revue *Journal of Post-*

littéraires, le phénomène emprunte pourtant des formes faussement simples ou atténuées telles que le rejet justifié par la différence culturelle ou des objections d'ordre méthodologique. Ni le stéréotype culturel ni l'anecdote académique n'apportent un éclairage satisfaisant à ce problème. Il est toutefois possible et même souhaitable de procéder à un examen, aussi sommairement soit-il, des conditions et des effets de cette querelle muette, formée d'une série échanges indirects, discrets et souvent ouverts *autour* de la question postcoloniale et des ses implications pour la littérature française. Ce silence significatif équivaut autant à une esquive qu'à une récusation ou une dénégation, autrement dit à un refus confirmé par les travaux récents d'histoire littéraire générale (voir par exemple les ouvrages publiés sous la direction de Jean-Yves Tadié et de Michèle Touret[25]) ou des entreprises qui, combinant l'angle historique et critique, portent sur une période déterminée, tel que le livre codirigé par Bruno Blanckeman qui se propose de « cartographier le fictif contemporain »[26]. Les raisons de ce refus sont souvent tues, parfois formulées de manière sommaire, d'autant plus définitive qu'elle semble relever de l'évidence même : « La notion de francophonie, tardivement apparue dans le contexte politique de la décolonisation, recouvre des situations diverses qu'on ne saurait assimiler. Nous n'aborderons pas ici ce domaine aux frontières instables »[27]. La question se pose alors de savoir si cela est dû à la faiblesse constitutive de la notion postcoloniale et des approches de la littérature qu'elle engendre, ou au désintéressement de la *doxa* académique française à l'égard de la réalité aux formes fluides et variables à laquelle ladite notion renvoie. Pour brouiller davantage les cartes, à l'émergence des études postcoloniales s'oppose le partage établi entre littérature française, d'une part, et littératures francophones, de l'autre.

L'intérêt principal de ce débat en creux est de révéler les principes fondateurs et la pertinence historique du système de valeurs littéraires

---

colonial Writing, Vol. 44, No. 3, September 2008, p. 221–225, propose un éclairage significatif sur l'état présent de la question.

[25] Il s'agit de *La Littérature française : dynamique et histoire*, 2 tomes, Gallimard, 2007 et de l'*Histoire de la littérature française du XX*[e] *siècle*, tome II – après 1940, *cf. supra*.

[26] *Le Roman français au tournant du XXI*[e] siècle, dir. Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 8.

[27] Michèle Touret, « Une littérature sous dépendance : la littérature des pays colonisés », l'*Histoire de la littérature française du XX*[e] *siècle*, tome II – après 1940, sous la direction de Michèle Touret, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 253.

qui trouve son expression institutionnelle dans les classiques, catégorie générique réunissant auteurs et œuvres associés, au terme d'un processus historique de réévaluation et de redistribution symbolique, à un idéal de perfection, et participant en retour à la légitimation du système auquel ils fournissent des modèles exemplaires. Ainsi que le montrent les travaux sur ce que Paul Bénichou appelle « la dignification de la littérature profane »[28], dans l'invention de la culture aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, la littérature joue un rôle double « puisqu'elle donne une assise imaginaire et un mode de communication aux nouvelles pratiques de sociabilité en même temps qu'elle reçoit de cette 'sphère culturelle' une *publicité* et une *valeur* incontournables »[29]. La question est alors de savoir si les caractéristiques de l'œuvre ou de l'auteur classique ainsi qu'elles ont été formulées durant les périodes d'émergence et d'institutionnalisation de la littérature rendent comptent des transformations historiques, géographiques et sociales qui infléchissent la production et la réception littéraire moderne. Les réponses varient selon que l'on a recours à une définition esthétique, qui fait du style le trait dominant et lui subordonne valeur morale ou qualité intellectuelle ou à une définition idéologique qui fait du classique l'expression du caractère national[30].

Un exemple d'approche ouverte à cet égard est offert par l'ouvrage auparavant cité de Viart et Vercier. Dans l'introduction qui pose les jalons critiques pour aborder la littérature française à la fin du vingtième siècle, les auteurs cernent une série de processus historiques et de transformations culturelles intervenus pendant cette période. Y sont inclus, entre autres, le tournant culturel de l'année 1980 et les écueils méthodologiques de ce que le livre appelle la « myopie » de la critique face à la littérature contemporaine. Le choix épistémologique entre « littérature française ou francophone ? » est également interrogé, sa

[28] Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, José Corti, 1973, p. 13.

[29] Éric Méchoulan, *Le Livre avalé. De la littérature entre mémoire et culture*, Presses Universitaires de Montréal, 2004, p. 27.

[30] « Un vrai classique, [...] c'est un auteur qui a enrichi l'esprit humain, qui en a réellement augmenté le trésor, qui lui a fait faire un pas de plus [...] ; qui a rendu sa pensée, son observation ou son invention, sous une forme n'importe laquelle, mais large et grande, fine et sensée, saine et belle en soi ; qui a parlé à tous dans un style à lui et qui se trouve aussi celui de tout le monde, dans un style nouveau sans néologisme, nouveau et antique, aisément contemporain de tous les âges ». Sainte-Beuve, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Le Constitutionnel*, 21 octobre 1850.

pertinence critique indirectement attribué à l'incontestable lien idiomatique. « Le français est une langue partagée », affirment les deux critiques dès la page 7, mais le corollaire met à mal la notion d'une communauté littéraire issue de ce partage : « Plusieurs littératures, très différentes entre elles, l'écrivent ». Pour justifier le refus d'une lecture critique transfrontalière, les auteurs de *La littérature française au présent* s'appuient sur plusieurs arguments convaincants.

Le premier est celui de l'étendue géographique doublée de l'extrême diversité des cadres historiques, politiques, ethniques dont ces littératures sont issues. Aussi pour se livrer à un véritable examen des écritures de langue française de Paris, du Québec, de la Polynésie, de Suisse, du Liban et d'Afrique, il faut des compétences diverses et étendues, être africaniste, américaniste, connaître le Québec, la Polynésie, la république hélvète et les communautés ethniques non-européennes installées à Paris. L'objection n'est pas uniquement d'ordre méthodologique mais déontologique, voire éthique : « On ne peut raisonnablement, dans les limites d'un seul ouvrage, prétendre en rendre compte de façon synthétique, sauf à se contenter de quelques visions cavalières : qui trop embrasse, mal étreint »[31]. Le souci d'intégrité scientifique entraîne le second argument contre la lecture commune des écritures en français : mal renseignée, une telle lecture n'aboutira, comme certains ouvrages (Viart et Vercier ne citent pas d'exemples concrets) l'ont montré, qu'au traitement superficiel et purement symbolique des littératures francophones auxquelles on se contente de faire « portion congrue ». Le troisième argument affine les objections méthodologiques en s'appuyant sur des exemples précis comme la difficulté de trouver des critères pertinents et homogènes pour classer les auteurs :

> Quel critère décide qu'un écrivain est français plutôt que francophone ? sa naissance ? sa résidence ? son éditeur originel ? sa nationalité ? Toutes choses – ou presque – qui peuvent changer. Et qui changent de fait. La géographie et l'histoire politique nous ont légué à cet égard des partages étonnants : on est français à la Guadeloupe et à la Réunion, mais francophone à Haïti et à Maurice, îles plus proches entre elles que la France métropolitaine[32].

---

[31] Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent, op. cit.*, p. 7.
[32] *Ibidem*, p. 8.

Il est vrai que si l'on opère par exemple à partir du seul critère politico-juridique de la nationalité, il faudra inclure pour faire l'histoire de la littérature française des cinquante dernières années, à côté d'écrivains comme Nathalie Sarraute, Pascal Quignard, Jean-Marie Le Clézio ou Marguerite Duras, des écrivains comme Maryse Condé, Édouard Glissant, Déwé Gorodé ou Daniel Vaxelaire, nés sur territoire français non métropolitain, aux Antilles, en Nouvelle Calédonie ou en Polynésie française. Un autre cas de figure tout aussi intéressant se présente lorsque l'on a affaire à des écrivains nés d'un ou de deux parents immigrés, citoyens français de première ou seconde génération, tels qu'Azouz Begag, Leïla Sebbar ou Paul Smaïl, souvent mis à l'écart ou regroupés dans la sous-catégorie d'écrivains beurs. Ces deux derniers groupes sont considérés moins proches de la perception que le public et les critiques ont d'un écrivain français que des écrivains étrangers ayant fait le choix du français, des « assimilés » comme Samuel Beckett, Eugène Savitzkaya ou Amélie Nothomb.

Ayant relevé ces obstacles d'ordre méthodologique, éthique et pratique, les auteurs de l'ouvrage proposent une série de paramètres pragmatiques qui satisfont en même temps aux exigences de l'objectivité et de la cohérence critique.

> Nous avons donc dû inventer nos critères de partage selon des paramètres essentiellement littéraires : publication et réception. Publication : car c'est un trait discriminant que celui de l'éditeur. Selon que l'écrivain publie la première édition de ses livres en son pays ou en France, il ne se destine pas exactement aux mêmes lecteurs. [...] Réception : car le lectorat français reçoit ces écrivains sans faire aucune différence entre eux et les autres[33].

Partant du principe que l'écheveau indémêlable de l'histoire et de la géographie modernes a rendu à jamais inopérables ces deux catégories, traditionnellement associées aux travaux sur la littérature – « les frontières, pas plus que les catégories, ne sont étanches » –, les auteurs de l'ouvrage proposent d'autres critères jugés plus littéraires. Parmi eux on compte le contexte de la publication par où on entend deux, voire trois phénomènes à l'origine distincts : le choix d'un auteur de publier dans telle maison d'édition plutôt que telle autre ou, inversement, le choix d'un éditeur de publier l'œuvre d'un écrivain aussi bien que le lieu de publication de l'œuvre. Un autre critère, complémentaire, est le contexte de réception qui permet de distinguer, d'une part,

---

[33] *Ibidem.*

les écrivains de langue française qui jouissent d'une légitimité nationale, l'équivalent littéraire en quelque sorte du droit à la naturalisation, et de l'autre ceux dont les œuvres présentent une insurmontable étrangeté. Il convient de préciser ici que cette distinction joue un rôle purement classificatoire, restant en dehors – ou en-deçà – de tout jugement de valeur. Toutefois, elle encadre la lecture critique dans un contexte à la fois intellectuel et factuel, traçant pour ainsi dire les frontières d'un espace de pertinence et d'appartenance[34]. Adopter par exemple le critère discriminant de la réception au sens ordinaire, sans s'appuyer sur une étude systématique des agents et des mécanismes qui y participent et qui la conditionnent, reviendrait à ériger au rang de droit de cité littéraire des stéréotypes culturels reproduits par une partie du lectorat encore mal définie (le grand public ? la critique journalistique ?).

Alors que l'ouvrage de Viart et Vercier livre une analyse riche et complexe d'une partie importante la littérature française du dernier quart du XXe et du début du XXIe siècle, sa cohérence épistémologique fait pourtant les frais de l'inconsistance des critères de sélection établis d'entrée de jeu. Cela ressort évident notamment lorsque des écrivains comme Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau y sont inclus, dont les œuvres ont joué un rôle majeur dans l'établissement et la reconnaissance de la littérature appelée francophone, autrement dit d'une *autre* littérature française, au détriment d'autres créateurs tout aussi importants, publiés par la même maison d'édition (Gallimard) ou d'autres à profil similaire (Seuil, Grasset, Flammarion). Quant à leur réception dans le champs littéraire français, il est difficile de parler d'une reconnaissance « sans différence » de ces deux voix que les quatrième de couverture et les articles de presses associent systématiquement à l'histoire antillaise, à la lutte anticoloniale et à l'affirmation de l'identité créole. L'inclusion des deux écrivains martiniquais justifiée implicitement par leur lieu de naissance dans un Département d'Outre-mer, à l'intérieur des frontières politiques de la France, est donc due au critère de la géographie politique, par excellence non

[34] « Constamment renvoyés à leur origine ethnique, à une religion que la majorité d'entre eux ne pratiquent pas, à des enjeux politiques internationaux qui ne les concernent pas plus que les autres Français, ils sont victimes d'une ségrégation qui n'est pas juridique, mais administrative, économique, sociale et culturelle ». Gérard Noiriel, « Petite histoire de l'intégration à la française », *Le Monde diplomatique*, janvier 2002, p. 4-5. *Idem*, « Français et étrangers », in Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire,* t. 3. *Les France*, Gallimard, vol. 2, p. 275-319.

littéraire, pour reprendre la terminologie de Viart et Vercier. Mais les deux critiques restent fidèles à leur choix préalable lorsqu'ils écartent du corpus ces écrivains qu'Abdourahman Waberi a appelé « les enfants de la postcolonie »[35], à savoir ceux qui représentent « la quatrième génération d'écrivains francophones », catégorie recoupant en quelque sorte celle qu'Odile Cazenave place sous le signe d'Afrique sur Seine : vivant en France où ils sont nés ou résident depuis longtemps, ces auteurs publient leurs livres dans les maisons d'édition françaises. En sus de cet ancrage concret, facilement repérable, leur cas ajoute une dimension supplémentaire au paramètre de la réception, car, s'inspirant des réalités d'une société française multiethnique, métissée, hybride, remuée par les contrastes et les tensions du postcolonialisme et du néocolonialisme, les récits de Fatou Diome, Tierno Monénembo, Gisèle Pineau ou Faïza Guène trouvent une reconnaissance « sans différence » auprès des lecteurs qui partagent des projets de vie, des trajectoires et des accidents de parcours ressemblant à ceux de leurs narrateurs et personnages.

Le recours aux critères sous-entendus, à des opérations classificatoires à partir de catégories implicites masque mal un repli sur les anciennes catégories de francité ou de nationalisme littéraire aboutissant dans le cas de la production contemporaine à un paradoxe volontariste qui attribue à l'auteur le libre choix de son trajet éditorial mais s'abstient de reconnaître la valeur esthétique de son choix linguistique ou éditorial. Dans la phrase citée ci-dessus :« Nous avons donc dû inventer nos critères de partage selon des paramètres essentiellement littéraires : publication et réception », comment comprendre l'adverbe « essentiellement » ? Pourquoi ces deux facteurs, par ailleurs contingents, littéraires au sens sociologique mais extra-artistiques, seraient-ils moins « essentiels » que le choix de la langue et le rapport, explicite ou implicite, que l'écrivain entretient avec la tradition et la mémoire littéraires ? Le critique doit-il simplement se contenter d'enregistrer les impensés de la pratique ? Le public lui-même ne distingue-t-il pas les auteurs les uns des autres, en fonction de leurs idiosyncrasies, de leurs sujets, de leur « marque de fabrique » ? À l'illusion biographique qui veut traquer dans l'œuvre les moindres détails de la vie de l'écrivain, doit-on ajouter une plus pernicieuse illusion originaire

[35] Abdourahman Waberi, « Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre Librairie*, n° 135, p. 8-15.

érigée en critère distinctif pour séparer les « vrais » écrivains de langue française des « faux » écrivains de langue française ? Car tout est dans le choix des déterminants. On peut ainsi distinguer parmi les écrivains publiés en France, à côté des Français de souche, le groupe minoritaire mais relativement bien intégré au corpus littéraire français des transfuges linguistiques d'origine européenne comme Milan Kundera, Agota Kristof ou Andreï Makine et le groupe plus nombreux des écrivains venant des anciennes provinces de l'empire (d'Afrique ou d'Asie), souvent bilingues, qui ont fait le choix – parfois par défaut, à cause de la situation politique ou éditoriale précaire dans leur pays d'origine – de publier en France ou de se partager entre des éditeurs français et nationaux. Bien que leur nombre soit important et que leur consécration, sporadique dans les années soixante-dix et quatre-vingt, devienne de plus en plus régulière grâce au système des prix littéraires, des écrivains comme Calixthe Beyala, Alain Mabanckou, Nina Bouraoui, Tierno Monénembo, même s'ils jouissent parfois d'une médiatisation croissante, son encore écartés par la critique de l'ensemble de la littérature française actuelle.

À cet égard les auteurs beurs offrent un exemple éclairant puisque la publication de leurs textes est souvent orientée par un appareil explicatif qui les domine, caractéristique de la situation appelée par Alec G. Hargreaves « écrire pour les autres »[36]. Il en est ainsi du cas d'Aïcha Benaïssa, dont l'autobiographie *Née en France* est publiée avec une présentation de Sophie Ponchelet qui trahit une « présomption tacite que le texte doit être expliqué à un public français qui autrement aurait du mal à le comprendre »[37]. Aussi l'introduction éclaircit-elle la signification du texte avant même sa lecture, à savoir que son témoignage permet à la jeune femme algérienne d'« être soi-même, [d']être française sans renoncer à ses racines », étape préliminaire à la véritable intégration qui va « effacer les différences »[38].

---

[36] « Writing for Others : Authorship and Authority in Immigrant Literature », in Maxim Silverman (éd.), *Race, Power and Discourse in France,* Aldershot, Avebury, 1991, p. 111-119.

[37] La dominance de appareil critique « discloses an underlying assumption that the text is addressed to a French audience that will have trouble interpreting it ». Winifred Woodhull, 'Ethnicity on the French Frontier', *in Writing New Identities : Gender, Nation and Immigration in Contemporary Europe,* éd. Gisella Brinker-Gabler and Sidonie Smith, Minneapolis, University of Minessota Press, 1997, p. 31-61.

[38] L'exemple est celui d'Aïcha Benaïssa, auteure del'ouvrage autobiographique *Née en France.*

« L'exigence implicite que l'identité individuelle (ou, pour employer les termes de Ponchelet, l'identité distincte des Beurs) jouisse de la même cohérence que les identités nationales française et algérienne, reflète la logique identitaire du discours politique dominant en France »[39].

Le rejet ou le refus des théories postcoloniales est illustrée par l'absence de toute référence à ce que l'on qualifie de « théorie anglo-saxonne » ou par des arguments fondés sur les différences de nature historique, politique et culturelle entre les empires coloniaux français et britannique qui rendent problématique le parallèle entre leurs avatars postcoloniaux. Au premier rang de ces arguments on retrouve la dissimilitude entre les structures géopolitiques créées au lendemain de la Seconde Guerre mondiale : la création, d'une part, de nouvelles divisions administratives par la loi du 19 mars 1946 en France, et la décision prise à Londres en avril 1949 d'asseoir sur des bases modernes l'ancien Commonwealth britannique. Bien que celui-ci représente le résultat d'un compromis ayant pour objectif de conserver le lien de domination symbolique, entre l'Angleterre et ses anciennes colonies (comme l'Inde, le Canada, l'Australie, la Nouvelle Zélande), le Commonwealth des Nations, tel qu'il fut rebaptisé alors, est une organisation internationale formée par l'association libre d'États indépendants et souverains. La création des Départements et Territoires d'Outre-mer traduit, quant à elle, le désir de sauvegarder la politique d'assimilation aux valeurs républicaines dans un cadre juridique remanié à un moment historique qui marque pour la France le début de son déclin colonial : aussi la métropole maintient-elle sa souveraineté politique et militaire sur la Guadeloupe, la Martinique, la Réunion et la Guyane tout en octroyant à leurs habitants tous les droits associés au statut de citoyen[40]. Tandis que la « mission civilisatrice » représente la pierre de touche de l'idéologie assimilationniste qui doit s'accomplir grâce au rayonnement de la langue française et au système d'enseignement mis en place sous la Troisième République, ni les questions d'ordre culturel ni l'importance politique de la langue dominante ne font l'objet principal de la doctrine coloniale anglaise. Dans une étude consacrée à la postcolonialité française, Margaret

[39] Winnifred Woodhull, « Ethnicity on the French Frontier », *op. cit.*, p. 38.
[40] Alec G. Hargreaves, « From Greater France to Outer Suburbs : Post-Colonial Minorities and the Republican Tradition », in Martyn Cornick and Ceri Crossley (éd.), *Problems in French History*, Houndmills : Palgrave, 2000, p. 249-263.

Majumdar[41] relève la présence d'une discours idéologique commun lequel, pour mieux assurer la survie des empires, consiste à offrir à leurs sujets la perspective d'un avenir en liberté ; toutefois, cela se concrétise dans les deux cas en des « objectifs stratégiques différents ». Alors que le contexte anglais fait de la souveraineté des peuples colonisés l'objectif final du système colonial et la condition préalable au retrait de ses représentants – argument qui en outre lui confère une légitimité éthique et politique car il devient ainsi seul garant d'un processus de civilisation et de modernisation d'une humanité devenue ainsi capable de se gouverner soi-même –, la doctrine française « offre la perspective de l'éventuelle assimilation des tous les peuples colonisés par l'octroi de la nationalité française », un message quasi-messianique fondé sur la conception dualiste qui oppose le primitivisme obscur du passé précolonial aux lumières civilisatrices de l'avenir postcolonial, ce qui rapproche l'entreprise coloniale républicaine d'une œuvre de conversion religieuse[42].

La relation complexe entre doctrine républicaine et idéologie coloniale serait-elle à l'origine de certains phénomènes liés au traitement de la question postcoloniale : le malaise ou le déni des problèmes éthiques liés au passé colonial, le caractère universel et abstrait du concept de citoyenneté républicaine, le partage disciplinaire des études littéraires et des sciences sociales qui, entériné dans les institutions et reproduits dans les pratiques d'enseignement et de recherche, est peu favorable aux approches et objets scientifiques proposés par les études postcoloniales. Ces phénomènes ont fait l'objet de bon nombre d'analyses[43] dont on retiendra ici par exemple celles que proposent Alec G. Hargreaves dans ses livres *Immigration, 'Race' and Ethnicity in Contemporary France* et *Memory, Empire, and Postcolonialism : Legacies of French Colonialism*[44] et Dominic Thomas dans son récent ouvrage intitulé *Black France : Colonialism, Immigration,*

---

[41] Margaret Majumdar, *Postcoloniality. The French Dimension*, New York, Berghahn Books, 2007, p. 25.

[42] *Ibidem*, p. 26.

[43] Sous la rubrique des travaux collectifs consacrés au sujet on retiendra l'ouvrage dirigé par Kamal Salhi sous le tite *Francophone Post-Colonial Studies*, Lanham, MD, Lexington Books, 2003, et le numéro spécial de la revue *Yale French Studies* intitulé « French and Francophone. The Challenge of Expanding Horizons », tous deux publiés en 2003.

[44] Le premier ovrage est publié en 1995 par Routledge, le second est un recueil d'études sous la direction du même auteur en 2005, par Lexington Books.

and Transnationalism[45]. Les deux spécialistes examinent les tentatives illusoires pour éluder le dilemme moral de l'esclavagisme par la « coupure » révolutionnaire et celui du colonialisme par l'universalisme républicain, tentatives dont l'insuccès devient manifeste dans le traitement des immigrés arrivés des anciennes colonies durant la seconde moitié du vingtième siècle et jusqu'à ce jour. Ces travaux mettent en évidence, selon Étienne Balibar, l'échec de la France à accepter son particularisme en tant que nation coloniale et par conséquent de reconnaître les revendications nationales des peuples colonisés. « Les droits de l'homme ne s'étendent pas aux droits des nations »[46]. Nick Nesbitt le montre bien lorsqu'il se penche sur le cas de la révolution haïtienne de 1804 afin de dégager les liens philosophiques constitutifs entre le discours des révolutionnaires anticoloniaux de Saint-Domingue et la doctrine jacobine sur la « production d'un universel concret, la construction des possibles humains à venir et de mondes inconnus »[47], tout en examinant les présupposés politiques qui rendent ce rapprochement irrecevable pour les coryphées de la Révolution française.

L'attitude sceptique et critique vis-à-vis de la question postcoloniale accompagne pourtant un mouvement d'*aggiornamento* de l'histoire et des sciences politiques, et elle coïncide en outre avec une interrogation croissante sur ses rapports avec la francophonie. « Faut-il être (post)colonial ? » est la question que pose la revue interdisciplinaire *Labyrinthe* fondée par un groupe de jeunes chercheurs (Marc Aymes, Grégoire Leménager, Charles Ruelle, Laurent Dubreuil) lorsqu'elle consacre un numéro spécial à la réception et au statut de ces études dans le champ français[48]. Ce titre porterait à penser qu'en contexte français, l'intérêt pour de telles études ne relève pas d'un choix de principe (commandé par exemple par un tournant historique aux conséquences d'ordre épistémologique) mais représente plutôt une question de goût voire une mode académique dont on est invité à soupeser les avantages et les inconvénients. Mais, comme l'indique le contenu des articles, lorsque les penseurs français s'attachent à la

---

45 Bloomington, Indiana University Press, 2007.

46 Étienne Balibar, cité dans l'ouvrage de Margaret Majumdar, *op. cit.*, p.18.

47 De cet auteur, voir *Voicing Memory : History and Subjectivity in French Caribbean Literature*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2003 et *Universal Emancipation : The Haitian Revolution and the Radical Enlightenment*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2008.

48 *Labyrinthe. Atelier interdisciplinaire*, 'Faut-il être (post)colonial ?', n° 24, 2006.

question postcoloniale (qu'il s'agisse de l'approche historique représentée par les travaux de Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Sandrine Lemaire, notamment *La Fracture coloniale*, ou de l'épistémologie représentée par l'article de Marc Ayme, *The Location of Post-Colonial Studies*), ils portent leur intérêt sur l'aspect taxinomique et métacritique de la discipline considérée d'abord sous l'angle de ses présupposés théoriques et de ses pratiques discursives. La préférence marquée pour la posture métacritique relève à mon avis d'un paradoxe car elle offre aux chercheurs l'avantage de se poser en observateurs objectifs et équidistants, tout en intervenant dans le débat. Serait-ce une autre manifestation de l'exceptionnalisme français qui fait de la position excentrée un garde-fou indispensable contre les dérives et les excès de la pensée postcoloniale dominante, s'il en fut, par exemple les dangers du relativisme conceptuel et de la perte de repères ? Au-delà des réflexes nationaux, on y découvre une inquiétude transcendant les frontières académiques nationales : comment réconcilier l'impératif de l'engagement dans un dialogue interdisciplinaire et transnational avec l'exigence de sauvegarder l'originalité et l'intégrité de la démarche scientifique ? Cela emprunte deux formes distinctes mais complémentaires. La première est celle qui marque une quasi-absence de références aux sources étrangères qui depuis quelques décennies fournissent le cadre conceptuel du débat autour des questions postcoloniales sur l'identité, le discours national, l'idéologie historique, l'hybridité ou la relation entre culture, race et classe. La seconde consiste à admettre l'importance théorique d'une approche interdisciplinaire mais de revenir dans la pratique sur la nécessité du partage traditionnel entre théorie, critique et histoire littéraire, ainsi que le fait Jean-Marc Moura dont les travaux ont largement contribué à la légitimation des études postcoloniales et francophones dans le domaine littéraire[49].

Dans la critique francophone, cependant, les réserves à l'endroit d'une littérature des exilés, issue du déracinement postcolonial, ont partie liée avec la construction identitaire du premier discours anticolonial tel qu'il s'articule chez les représentants de la Négritude, ou encore chez Albert Memmi ou Frantz Fanon. L'émergence, depuis les années soixante-dix, d'un discours postcolonial et plus récemment du transcolonialisme ou de la mondialité, inquiète ceux qui craignent le

[49] Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Presses Universitaires de France, 1999.

danger de l'indifférenciation, du désengagement et le triomphe d'un nouveau colonialisme dissimulé sous les apparences d'un irénisme culturel dépolitisé. Mais la distinction entre un paradigme identitaire, bâti sur le refus absolu des valeurs et idées occidentales auxquelles ces penseurs auraient opposé des idées et valeurs authentiquement africaines ou antillaises, et un paradigme post-identitaire qui favoriserait l'emprunt subversif, l'hétérogénéité et l'hybridation fait long feu lorsqu'elle est mise à l'épreuve des textes censés représentés cette dichotomie. Dans l'introduction à son ouvrage *Nationalists and Nomads*, Christopher L. Miller soulignant la division profonde qui caractérise la pensée africaine francophone pour les représentants de laquelle « le monde est divisé entre ceux qui, d'une part, divisent le monde et ceux qui, d'autre part, ne le font pas. Nationalistes et nomades. Les deux groupes sont incomparables, puisque chacun n'existe qu'à l'exclusion de tout autre ». Le critique américain ajoute ensuite : « C'est l'énigme de la différence, qui, à mon avis, se trouve au centre des études postcoloniales contemporaines »[50]. On trouve ainsi, chez les uns, des exemples d'emprunt, de contamination et de dérapage conceptuel, tandis que les autres doivent recourir, ne fût-ce que pour situer leur discours, à des concepts identitaires de classe, de domination ou de race.

> Enfin, si, loin de disparaître, le désir d'authenticité connaît un regain de puissance, il n'en est pas moins vrai que de nouvelles sphères liées, pour la plupart, au processus de la mondialisation ont émergé. D'une part, les frontières réelles n'épousent plus ni les configurations officielles, ni la cartographie héritée de la colonisation. D'autre part, la disjonction entre territorialités économiques, territorialités politiques, culturelles et symboliques s'accélère. Le déphasage et l'emboîtement d'une multiplicité de principes et de normes constituent désormais la règle. Du coup, c'est aux interstices que se déroule, à présent, le gros de l'action historique. Or, l'occupation des interstices ne s'effectue pas sans violence. Bien au contraire[51].

[50] « […] the world is divided between, on the one hand, those who divide the world and, on the other hand, those who don't. Nationalists and nomads. The two sides are incommensurable, since one side does not allow for sides at all. This is a riddle of difference, and I think it is central to contemporary postcolonial studies ». *op.cit.*, p.6.
[51] Achille Mbembe, « À propos des écritures africaines de soi », *Politique africaine*, n° 77, mars 2000, p. 43.

Ambroise Kom[52] appelle « un malentendu originel » le débat entre les défenseurs d'une idée esthétique, occidentale de la littérature, et les promoteurs d'une vision éthique, africaine. Dans l'examen de ce malentendu, le critique relève plusieurs points d'achoppement qui interdisent un véritable dialogue. Selon que l'on voit dans la littérature postcoloniale un devoir, une nécessité faite loi, à l'instar de Mongo Beti – à la différence de l'inutilité sophistiquée à laquelle la littérature est condamnée en Europe, « pour nous », affirmait l'auteur camerounais, « l'écriture peut servir à quelque chose, donc doit servir à quelque chose »[53] – ou encore une mission artistique dépassant toute obligation idéologique, à l'instar de Léopold Sédar Senghor, une revendication d'autonomie répondant au refus, à l'ignorance ou à la condescendance des instances de consécration occidentales à l'égard des écrivains francophones, ce que montre Robert Sherrington dans son article sur l'usage réservé à Mongo Beti par lesdites instances, l'éclectisme des critères et des définitions est tel « qu'on pourrait difficilement croire que les écrivains africains et européens font le même métier » [54].

Trois traits saillants caractérisent le débat sur de la relation entre la production francophone et l'institution littéraire occidentale, présentés avec une cohérence particulière par la critique africaine. On constate d'abord l'absence de véritables champs littéraires nationaux, ou de leur extrême fragilité due aux conditions socio-économiques locales. Un deuxième trait en découle : l'exil des écrivains, au lieu d'être l'exception, devient la règle, ce qui créé ensuite une série de réflexes et de comportements valorisant l'éloignement de la terre natale et les textes écrits à l'étranger au dépens de la production locale. Ce préjugé est partagé par les écrivains, par les éditeurs du champ dominant, contents de pouvoir s'approprier ces œuvres, et par le public français. Un rôle important revient aux critiques qui, renforçant l'appropriation matérielle des textes par des stratégies de valorisation (accueil positif ou négatif des textes) et de légitimation (prix littéraires), entérinent de fait un néocolonialisme culturel. Le troisième trait est celui qui infère, à partir des deux premiers, une aliénation de la littérature francophone, notamment africaine, laquelle, arrachée à ce qu'Ambroise Kom ap-

---

[52] Ambroise Kom, « La littérature africaine et les paramètres du canon », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001, p. 33-44.
[53] Propos de Mongo Beti cité dans l'article d'Ambroise Kom, p. 37.
[54] *Ibidem.*

pelle son « environnement naturel », se dilue dans un mondialisme aux relents coloniaux et se prive ainsi d'une identité nationale et territoriale que pourrait lui fournie, par exemple, la constitution d'un canon d'œuvres authentiquement africaines :

> Au point de départ de ce projet se trouve la thèse selon laquelle les Africains disposeraient de quelque chose d'authentiquement unique qui leur conférerait un moi propre et irréductible à celui d'aucun autre groupe ou d'aucune autre culture. La négation de ce moi et de cette authenticité constituerait, en soi, une mutilation. C'est également à partir de cette différence absolue, bâtie dans la coutume (elle-même constituée par des manières spécifiques de penser, de juger, de parler, d'agir et de se représenter le monde et de s'organiser en communauté), que l'Afrique pourrait reconstruire la relation à soi-même et sortir de ces régions où l'histoire l'a reléguée[55].

Dans l'ouvrage qu'il consacre à l'éthique de l'identité, Kwame Anthony Appiah envisage la pensée de l'authentique comme une forme de réalisme philosophique fondé sur la conception d'un moi véritable, enfoui au-dedans de chaque individu, tel un noyau identitaire authentique (« authentic nugget of selfhood ») que la volonté individuelle de chacun pourrait exprimer librement, en le dégageant de la coquille artificielle qui l'emprisonne. En Afrique, par exemple, dans un contexte historique postcolonial marqué par

> la tension inhérente au double projet d'émancipation et d'assimilation, la discussion sur la possibilité d'une modernité africaine en vint à être réduite à une interrogation sans fin sur la possibilité, pour le sujet africain, de réaliser un équilibre entre sa complète identification à la vie africaine « traditionnelle » (philosophies de l'authenticité) et sa démultiplication, puis sa perte, dans la modernité (discours de l'aliénation)[56].

Toutefois, des travaux comme ceux d'Eileen Julien sur la littérature africaine ou ceux de Mireille Rosello sur les Antilles, ont bien montré que le recours à des notion comme l'authenticité ou l'identité univoque réintroduisent dans la critique postcoloniale une pensée essentialiste de la littérature comme reflet de l'idéologie nationale à l'exclusion de toute différence individuelle (sexuelle, religieuse ou culturelle) ou de tout écart esthétique singulier.

---

[55] Achille Mbembe, « À propos des écritures africaines de soi », *op. cit.*, p. 37.

[56] Achille Mbembe, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Karthala, 2000, p. 31.

> Nous savons que les actes de reconnaissance, et l'appareil public de la reconnaissance, peuvent parfois ossifier les identités qui font leur objet. Puisque ce regard change en pierre quiconque le croise, nous l'appellerons le Syndrome de la Méduse. La politique de la reconnaissance, lorsqu'elle suscite un zèle démesuré, exige que la couleur de la peau, le corps sexué, doivent recevoir une légitimité politique qui exigent que les individus traitent leur peau et leur corps sexué de manière aliénante[57].

C'est du côté des écrivains et spécialistes étrangers de la francophonie et de la pensée française contemporaine qu'il faut le plus souvent chercher un dialogue direct avec la question postcoloniale, qu'il s'agisse, pour ne donner que quelques exemples isolés, de l'écrivaine camerounaise Calixthe Beyala, du romancier et universitaire tunisien Abdelwahab Meddeb ou de l'écrivain et polémiste djiboutien, Abdourahman Waberi, ou encore des critiques Peter Hallward, Mireille Rosello, Lydie Moudileno et Françoise Lionnet qui mènent leurs recherches en Grande-Bretagne et aux États-Unis. Dans un essai intitulé « À quoi sert le terme 'post-colonial' »[58], Peter Hallward explique son scepticisme à l'endroit du terme et de sa valeur heuristique en s'appuyant sur une étude de cas, celui de la littérature réunionnaise. Partant du même constant factuel que M. Majumdar dans sa caractérisation du colonialisme français, à savoir le statut particulièrement ambigu des DOM-TOM, Hallward note que la décision d'accorder la nationalité française aux peuples colonisés de ces territoires a mis en pratique l'idéologie de « décolonisation par l'assimilation », ce qui en l'occurrence rend extrêmement malaisé voire impossible l'emploi de la dichotomie colonial/postcolonial. Cette remarque souligne le malentendu fondateur de la théorie postcoloniale qui repose sur un « terme général renvoyant à des discours extrêmement hétérogènes » : histoire, société, phénomènes culturels de même que leur expression conceptuelle et leur analyse. Pour trouver un cadre de référence adéquat à l'étude des cas littéraires singuliers tels que ceux des écrivains réunionnais Axel Gauvin et Daniel Vaxelaire, il faudrait plutôt se reporter, ajoute Hallward, à un sémantisme différent du terme représentée par l'orthographe sans tiret (postcolonial *vs.* post-colonial) ainsi

---

[57] Kwame Anthony Appiah, *The Ethics of Identity*, Princeton, Princeton University Press, 2005, p. 110. Voir notamment le troisième chapitre, intitulé « The Demands of Identity ».

[58] « How Appropriate is the Term 'Post-Colonial ? » , publié dans l'ouvrage *Francophone Post-Colonial Studies, cf. supra*, p. 311-320.

qu'elle est définie par Bill Ashcroft, Gareth Griffith et Helen Tiffin dans l'introduction à l'ouvrage *The Postcolonial Study Reader* : un « produit culturel marqué par l'influence du colonialisme sans tenir compte du contexte particulier ou du contexte social dans lequel il fut élaboré »[59]. Le recours à la sociologie des champs culturels de pair avec une analyse discursive qui mette en valeur le caractère hybride et transculturel de ces voix venant de la périphérie, peut fournir des réponses à trois questions pressantes : « Dans quelle mesure le postcolonialisme apporte-t-il des éclaircissements sur des cas pareils et comment résout-il la question épineuse du jugement politique ou esthétique des œuvres en question ? » ; « Dans quelle mesure est-il possible d'articuler un discours critique indépendant des problématiques eurocentristes ou occidentales ? » ; et la dernière question mais pas la moins importante « Comment traiter la multitude des références culturelles incorporées dans de telles œuvres ? »[60].

Dans un article intitulé « Littérature et postcolonie »[61], Lydie Moudileno remet en question non seulement le rapport entre le cadre conceptuel postcolonial et les problèmes de la francophonie, mais encore l'existence même de ce rapport. « Comment la critique postcoloniale peut-elle être véritablement en phase avec des auteurs contemporains qui essayent justement d'échapper aux catégories ? ». Les écrivains cités à titre d'exemple sont Daniel Biyaoula, Florent Couao-Zotti, Kossi Efoui, Alain Mabanckou, Abdourahman Waberi. Moudileno souligne le parallèle entre deux types de paramètres : l'un, identitaire, fondé sur des catégories historiques, générationnelles, géographiques, l'autre, esthétique, axé sur une logique de l'autonomie du processus artistique. La spécialiste rappelle également l'écueil d'une fausse interprétation du terme « postcolonial » sous l'angle de la continuité avec l'époque chronologiquement précédente. En adoptant une approche esthétique fidèle aux revendications d'un statut transculturel et fondamentalement littéraire formulées par les écrivains eux-mêmes (« nous sommes des écrivains tout court »), l'auteure des *Parades postcoloniales* s'interroge s'il est loisible, et dans le cas échéant à partir de quelles conditions et de quels critères, de lire ensemble des

---

[59] Bill Ashcroft, Gareth Griffith, Helen Tiffin, *The Postcolonial Study Reader*, London, Routledge, 2006.
[60] Peter Hallward, « How Appropriate is the Term 'Post-Colonial' ? », *op. cit.*, p. 312.
[61] Publié dans le journal électronique *Africultures*, paru le 01/05/2000, http ://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=1359.

écrivains qui, bien que contemporains et employant une langue commune, présentent de fortes différences stylistiques, thématiques et idéologiques. La conclusion de l'article insiste sur l'importance du retour aux textes qui seuls contiennent la clé d'une interprétation originale et pertinente. On pourrait rapprocher cette conclusion de celle de l'ouvrage *Against the Postcolonial* de Richard Serrano ne serait-ce la posture polémique et résolument anti-théorique de celui-ci qui le conduit à adopter un point de vue isolationniste et fragmentaire de la littérature. Serrano illustre néanmoins son parti-pris de récuser tout concept généralisant – postcolonialisme, francophonie, transcolonialisme – par des lectures d'œuvres et de parcours d'écrivains nettement contextuelles.

S'inscrivant dans une mouvance qui vise à transcender ces divisions conceptuelles, un ouvrage plus récent intitulé *French Global* allègue de la nature transfrontalière de la tradition littéraire en français pour étayer une nouvelle approche critique. Après avoir souligné le caractère novateur des histoires de la littérature écrites en dehors de la France, mouvement critique inauguré par le travail que dirigea Denis Hollier en 1989, Christie MacDonald et Susan Rubin Suleiman proposent une approche reposant sur la diversité des espaces, la multiplicité des formes et la mobilité des imaginaires. L'idée d'une littérature française homogène, miroir de l'esprit national, éclate sous la pression de ses contradictions internes et de ses impensés identitaires :

> Nous avançons que de telles questions – portant sur la tension entre la multiplicité et l'unité, entre la diversité et l'unité, entre la diversité et l'uniformité, entre 'le même' et 'l'autre', de même que les questions associées à la migration et aux identités diasporiques – ne se limitent pas à l'émergence de la 'littérature francophone' mais qu'elles ont influencé chaque période de la littérature française, à commencer par certains de ses plus grands classiques[62].

Il s'avère ainsi que les questions sur la signification et l'importance des études postcoloniales en cachent d'autres qui dépassent les fron-

---

[62] « Our contention is that such questions – about the tension between the multiplicity and unity, between diversity and uniformity, between 'same' and 'other', as well as the related questions of migration and diasporic identities – are not limited to the emergence of 'Francophone literature' ; rather, they have informed every period of French literature, starting with some of its most canonical texts ». Christie MacDonald et Susan Rubin Suleiman (éd.), *French Global : A New Approach to Literary History*, Introduction, « The National and the Global », New York, Columbia University Press, 2010, xi.

tières nationales, culturelles ou universitaires. Elles touchent aux principes fondateurs de la critique et de l'histoire littéraires. Quel est l'objet de la critique littéraire : l'analyse des œuvres singulières ou l'étude des phénomènes généraux (historiques, sociaux, politiques, formels) dans lesquels celles-ci s'inscrivent ? Une approche théorique ne peut-elle se construire qu'aux dépens de la spécificité irréductible des objets étudiés ? Dans le contexte particulier de la littérature de langue française, comment doit-on aborder, sur le plan des méthodes aussi bien que des institutions, le décalage entre une conception géopolitique du monde francophone et par conséquent de sa littérature, dont le trait le plus saillant est la politique identitaire, d'un côté, et l'émergence d'un espace commun (*koinè*) investi par les écrivains qui partagent, dépassent, transforment et recréent la langue française, de l'autre ? Il est possible d'envisager que la solution suppose l'élaboration de nouveaux rapports entre approches et disciplines telles que les études postcoloniales, la littérature française et les littératures francophones. C'est le défi lancé en 2003 par Mireille Rosello qui affirme : « La littérature de Hexagone est une branche des études francophones »[63]. L'auteure de *Postcolonial Hospitality* insiste sur le lien constitutif entre deux gestes critiques : réexaminer les concepts et méthodes de la critique postcoloniale et retracer les frontières de l'objet mis en lumière par cette même critique.

> On ne peut qu'espérer – conclut Rosello – que de telles rencontres transnationales et transdisciplinaires entre différentes sortes d'études francophones aboutiront à un dépaysement (« unhoming ») de notre champ : cela nous fera prendre conscience du fait que notre discipline n'est ni sans-pays [...] ni exilée (le chez-moi n'est pas ailleurs) mais qu'elle représente un lutte permanente avec le dépaysement, contre lequel nous continuons d'évoquer le fantôme de la légitimité[64].

---

[63] Mireille Rosello, « Unhoming Francophone Studies : A House in the Middle of the Current », *Yale French Studies* « French and Francophone. The Challenge of Expanding Horizons », n° 103, p. 123-132, 2003. La spécialiste souligne le double enjeu de sa demarche : « The desire to move away from two definitions of *Francophonie* : one that would imagine a hegemonic status of French linked to a colonial power as if by some sort of perverse umbilical cord, and a second definition that would suspect non-European Francophone writers of alienation if they choose to write in French », p.131-132.

[64] « I would hope that such transnational and transdisciplinary encounters between types of Francophone studies would lead to a sort of 'unhoming' of the field : it would make us perceive our discipline not as 'homeless' […] nor exiled (home is not somewhere else), but a struggling with unhomeliness, where legitimacy is a ghost that we keep conjuring up », *ibidem*, p. 132.

4. Écrire sans pays

Dans une lettre ouverte intitulée « Mon pays d'origine est un appel au secours », l'auteur haïtien René Depestre se présente de la manière suivante :

> Je suis un écrivain franco-haïtien peu connu dans son pays natal. Une fois seulement il m'a été donné de prendre une part directe à ses affaires civiques. Cette année-là, en 1946, le journal *La Ruche* fit briller un espoir de renouveau démocratique aux horizons déjà comateux des droits de l'homme et du citoyen. Après l'échec de ce combat de ma génération, pour tenir la route en de multiples ailleurs d'Haïti, j'ai dû m'ajouter d'autres racines avant de trouver, à l'âge de vieil homme, un terreau d'enracinement en France[65].

Coïncidant avec le second centenaire de l'indépendance de l'ancienne possession coloniale française, la remarque de l'écrivain au sujet d'une autre révolution, d'inspiration surréaliste, celle du 11 février 1946 contre le régime fasciste d'Élie Lescot, souligne le caractère particulier de la relation entre politique et littérature à Haïti. La complexité de cette relation connaîtra son apogée sous les régimes successifs des Duvalier père et fils, de 1957 à 1986.

Dans le contexte du débat sur la littérature-monde et le transnationalisme, les écritures caribéennes en français offrent des configurations intéressantes et variables des rapports entre langage, géographie et esthétique. Les parcours de trois auteurs haïtiens, Marie Vieux-Chauvet, Gérard Étienne et Dany Laferrière, éclairent les points communs ainsi que les solutions esthétiques singulières qui font jouer tantôt de concert tantôt en dissonance le national, le régional et la mondialité.

La lettre de Depestre, en plus de proposer une réflexion sur l'enchevêtrement des récits tragiques sur lequel se fonde l'histoire d'Haïti[66], fait de la littérature le contre-discours par excellence de la politique, le lieu où s'exprime une « réalité paradoxalement duale »[67]. Alors que plusieurs génération d'écrivains forcés de s'exiler ont dû composer avec les conséquences néfastes du déracinement, de l'aliénation psychologique et sociale et de l'assimilation culturelle, ils

---

[65] http://radiokiskeya.com/spip.php?article4119

[66] Voir l'ouvrage de Jean Jonassaint, *Des romans de tradition haïtienne. Sur un récit tragique*, L'Harmattan, 1990.

[67] Émile Ollivier, *La Brûlerie, op. cit.*, p. 46.

sont également forgé des identités plurielles et ont engendré une littérature atomisée, multipolaire, transfrontalière.

Dans son ouvrage, *Littérature d'Haïti*, Léon-François Hoffman propose une classification de la littérature haïtienne en quatre ou cinq périodes, selon que l'on inclut ou non la production de l'époque coloniale : les précurseurs (1804-1830), la période romantique (1830-1930), les écrivains de la Négritude (1930-1960) et la littérature de la diaspora (1960 à présent). Impossible de ne pas prendre en compte l'hétérogénéité de ses critères tirés des catégories très différentes : historique, idéologique, politique. On peut ensuite soutenir, à l'appui d'exemples importants, que les écrivains haïtiens avaient connu l'exil bien avant l'installation de la terreur « noiriste » de François Duvalier. Il suffit de citer l'exemple peu négligeable de deux écrivains, Jacques Stephen Alexis et René Depestre, forcés de quitter le pays par le gouvernement de Dumarsais Estimé qui accorde aux jeunes intellectuels communistes des bourses pour étudier à Paris. La chronologie proposée par Hoffmann indique pourtant une transformation profonde dans la structure de la littérature haïtienne contemporaine, laquelle est majoritairement produite, diffusée et reçue au-delà des frontières géographiques du pays. Le livre plus récent d'Anne Marty, *Haïti en littérature* (2000), emprunte la même succession chronologique mais affine ses critères en s'appuyant sur des noms et des événements particuliers tels que le mouvement de renaissance nationale créole appelé « La Ronde », qui s'étend de 1885 à 1925, et le mouvement indigéniste inspiré par les griots, qui dure de 1925 à 1975. La chronologie de Marty met en valeur la coexistence du mouvement indigéniste avec la « littérature des expatriés » après 1955, renvoyant ainsi une image plus complexe et plus nuancée de la dualité de cette littérature qui se partage, de multiples manières, entre l'espace national et l'espace diasporique.

Cependant, en traitant des écrivains exilés, Marty délaisse son analyse des effets de continuité et de fracture du cadre historique, thématique et idéologique au profit d'une présentation discrète de chaque écrivain et de chaque œuvre dans la partie de l'ouvrage intitulée « Dictionnaire des auteurs modernes ou des pèlerins de la littérature francophone ». Il semblerait dès lors que l'atomisation caractéristique de la vie littéraire haïtienne pendant la dernière moitié du siècle dernier eût engendré une situation analogue dans le discours critique qui

renonce ainsi à l'examen diachronique pour se tourner vers une approche sérielle, discontinue des écrivains et des œuvres.

Dans la constitution d'un champ littéraire haïtien exogène, le choix du pays d'accueil joue un rôle considérable. Ce choix constitue donc le premier critère pour distinguer les différents parcours d'écrivains. On peut ainsi comparer les cas de Marie Vieux-Chauvet, de Gérard Étienne, de Jean-Claude Charles et de Dany Laferrière.

Amour, Colère et Folie de Marie Chauvet, publié chez Gallimard en 1968, présente une chronique fictive de la vie sous la dictature. L'écriture est caractérisée par la précision chirurgicale de l'observation sociale et ponctuée de remarques sarcastiques à l'égard des préjugés de race et de classe qui divisent la société haïtienne et déchirent autant le réseau communautaire que le tissu familial. La violence symbolique du livre ne passe pas inaperçue en Haïti où des attaques virulentes dirigées contre son auteure précipitent son exil aux États-Unis.

En 1974, *Le Nègre crucifié* de Gérard Étienne[68], roman publié après l'exil politique de l'écrivain au Canada, entérine ce que l'on appellera « l'esthétique du choc »[69] propre à l'écrivain. Violente diatribe contre le régime Duvalier, le livre présente une longue et tortueuse confession du narrateur sur l'expérience terrifiante de la prison et de la torture. Cependant, la réflexion porte aussi sur la passivité des gens face à la dictature et sur la responsabilité du peuple haïtien du fait de son consentement tacite aux atrocités perpétrées contre les dissidents. À travers l'expérience intime d'une écriture-voix, le narrateur apparaît comme un être scindé, sa fêlure interne rendue manifeste par le dédoublement fictif entre, d'un côté, celui qui s'appelle le « moi » et, de l'autre, « mon personnage ». L'écriture dense et saccadée du roman est caractérisée par la succession rapide des phrases brèves, nerveuses, souvent anaphoriques portées par un présent narratif qui empêche toute prise de distance entre le temps de la lecture et celui du récit. Gérard Étienne crée un langage narratif pétri de vocables créoles et de néologismes techniques ; de sa substance hétéroclite et de sa respiration baroque naît le monde de la « nègrerie », un système politique où le tragique côtoie l'absurde, dans lequel des Noirs exploitent d'autres Noirs sous la surveillance étroite des États-Unis tout-puissants.

---

[68] Montréal, Éditions Francophone et Nouvelle Optique, 1974.
[69] Jean L. Prophète, dans *L'Esthétique du choc. Gérard Étienne et l'écriture haïtienne au Québec*, éd. Danielle Dumontet, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2003, p. 19-24.

Jean-Claude Charles est l'auteur de *Bamboola Bamboche* (1984), *Manhattan Blues* (1985), *Ferdinand, je suis à Paris* (1987), récits qui mettent en scène un journaliste haïtien vivant à Paris, personnage moderne, dynamique, libéré de toute trace de culpabilité ou d'angoisse envers son héritage colonial et son pays d'origine. L'aliénation et la perte de l'identité n'entravent pas le progrès de ce héros contemporain qui appartient pleinement à une nouvelle génération d'émigrés lesquels, sans renier leurs origines, ne se reconnaissent pas dans la pensée et les idéaux de la Négritude et tentent de dépasser le complexe du colonisé auquel s'étaient confrontées les générations antérieures. L'exil devient « une expérience jubilatoire »[70] pour un héros en constant mouvement entre deux villes, Paris et New York, entre deux femmes et entre deux formes d'écriture, le journalisme et la fiction. Ainsi l'entropie et le chaos sont les nouveaux termes qui définissent la vie de l'écrivain haïtien et les univers issus de son imagination.

Le deuxième critère est la publication et la réception des œuvres. Par exemple, au moment où elle quitte son pays, Marie Vieux-Chauvet est une écrivaine déjà connue dont les livres ont été publiés à Port-au-Prince comme à Paris. Toutefois sa décision d'émigrer à New York arrive lorsqu'elle vient de publier *Amour, Colère et Folie*, livre qui marque sa consécration dans le champ littéraire français mais qui est vilipendé dans son pays natal ; ce ne sera qu'après la mort de l'écrivaine en 1973 que son œuvre sera véritablement découverte par ses compatriotes.

Le troisième critère est représenté par les stratégies de présentation que les écrivains adoptent pour exercer leur contrôle sur la réception de leurs livres. Gérard Étienne et Dany Laferrière sont tous deux des auteurs qui construisent un discours critique destiné à accompagner et à orienter la perception de leurs œuvres. L'auteur du *Nègre crucifié* revient régulièrement sur le travail de la langue et la dimension esthétique de son écriture, trop souvent enrégimentée par les critiques dans le débat politique. Dany Laferrière s'inscrit en faux contre les étiquettes de « régional », « postcolonial » ou « francophone » accolées à son écriture et à celle de ses confrères, rattachés par éditeurs et critiques à leurs origines nationales ou ethniques. Aussi se construit-il une figure d'auteur qui va à contre-courant de la perception commune et marque même un contraste avec l'imaginaire haïtien de ses romans.

[70] *150 romans antillais*, ASCODELA, 2001, p. 158.

Né à Haïti, Laferrière se partage entre Montréal et Miami ; ses interventions dans les colloques comme les essais qu'il publie sur son travail d'écrivain et les entretiens qu'il accorde aux spécialistes de littérature le présentent comme un « écrivain américain qui écrit directement en français »[71] ou encore, dans un geste de défi qui signale son orientation mondiale, comme un « écrivain japonais ».

Une comparaison entre la littérature haïtienne et sa voisine géographiquement proche mais politiquement lointaine, la littérature martiniquaise, permet d'envisager les différences et les ressemblances entre leurs mythes fondateurs et leur attitude à l'égard de la langue commune. L'indépendance de Sainte Domingue en 1804, dans le cas de la première, et l'abolition de l'esclavage en 1848, pour la seconde, constituent des moments fondateurs autant de l'activité littéraire elle-même que de son inspiration et de son imaginaire. Peut-on alors opposer un paradigme « nostalgique » à un paradigme « projectif » de ces littératures ? Un exemple de cette ambivalence est la relation au créole : langue du colonisateur à Haïtiens et de l'état néocolonial en Martinique, mais également expression concrète d'une résistance symbolique, par le marronnage du français, le créole est envisagé comme un lieu de production culturelle et de marquage identitaire ambivalent. En 1989, la publication de l'*Éloge de la créolité*, texte collectif de Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, avec ses tonalités de manifeste lancé depuis les Antilles créolophones à l'ensemble du monde contemporain, a créé une controverse rendue encore plus vive par la publication d'une histoire critique de la littérature antillaise intitulée *Lettres créoles*[72].

Les trois auteurs du manifeste de la créolité[73] reconnaissent leur dette envers Aimé Césaire, co-fondateur du mouvement de la Négritude, Édouard Glissant, le penseur de l'antillanité et ils réservent une place spéciale à Frankétienne, faisant de son roman, *Dézafi*, sorti en 1975, l'un des chefs-d'œuvre fondateurs de la littérature créole. Toutefois, le débat que provoque l'*Éloge* de 1989, révèle qu'il ne s'agit pas d'un mouvement monolithique et homogène d'illustration et dé-

---

[71] « Je suis en Amérique », « Unité et diversité des écritures francophones » Actes du Colloque International de l'AEFECO, Leipzig, Leipziger Universitatsverlag 2000, p. 5 et 11.

[72] Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature 1635-1975*, Gallimard, Folio 1999 [Hatier, 1991].

[73] Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Gallimard, 1989.

fense de la langue et de l'identité créole. Delphine Perret présente ce moment comme la seconde étape d'un processus duel :

> Une créolité « classique » [...] naît d'un mouvement nationaliste, identitaire, associé à la défense de la langue et de la culture créole, et se manifeste par des œuvres en créole, puis en français qui se caractérisent par une « ethnopoétique » et une écriture originale. [...] Ce moment de « Créolité classique » est appelé à être dépassé par un autre, d'une créolité plus ouverte où la sensibilité à la mondialisation qui s'accentue change les données de la réflexion et de la création[74].

« Ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons Créoles » : quand bien même l'*incipit* d'*Éloge de la créolité* indiquerait que son enjeu est une pensée du multiple et de l'hybride, son objectif est de cerner la spécificité et la place de la littérature antillaise francophone à l'intérieur d'un monde qui « va en état de créolité », aux frontières toujours grandissantes. De là vient l'intérêt des auteurs du manifeste pour le renouveau de cette littérature après 1975, grâce à la publication de deux romans « réalistes » : *Malemort* par le Martiniquais Édouard Glissant et *Dézafi* (*Vent d'ailleurs*), le premier roman écrit entièrement en créole, par le Haïtien Frankétienne qui révéla une nouvelle poétique « recentrée sur ses profondeurs originaires », définie par une « vision intérieure »[75]. Ces romans puisent leur inspiration dans le passé sans sacrifier à la nostalgie des origines, préférant la lucidité de l'introspection sociale. Ils annoncent l'avènement d'une « oralité écrite » sortie du « cri nègre », issue de la tradition populaire créole mais leur énonciation est à la fois créole et française, plus exactement elle met en avant un français métissé de créole. Patrick Chamoiseau, promoteur actif de l'oraliture, lui-même auteur d'une dizaine de romans inspirés de l'histoire passé et présente de son île natale, rejette toute association entre créolité et folklore. Alors que celui-ci est le suppôt d'une conception territoriale et parcellaire de la littérature, celle-là l'imagine en tant qu'espace ouvert, lieu de rencontres et d'échanges. Aussi le romancier explique-t-il le projet de la créolité de la manière suivante :

---

[74] Delphine Perret, *La Créolité — espace de création*, Ibis Rouge Éditions, 2001, p. 13.

[75] Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, *op. cit.*, p. 23.

> […] s'il y a une intention d'investigation et de revalorisation de cette culture, c'est plus dans la perspective de construire un lieu tel que nous l'entendons, que dans la perspective de construire un territoire. Alors que les gens perçoivent la créolité comme un nouveau moyen de construire un territoire, quelque chose qui remettrait les absolus linguistiques, identitaires, et qui permettrait comme cela de s'opposer aux autres cultures, aux autres langues, d'exister dans un processus exclusif assez marqué, en tout cas traditionnel[76].

Deuxièmement, quel que soit leur lieu d'origine, les écrivains antillais divergent sur l'attitude à adopter à l'égard de leur moyen d'expression. Certains considèrent que l'usage du français est une affirmation symbolique de la liberté politique ou à tout le moins une manifestation subversive qui précède l'action politique. C'est une position qu'adoptent à certains moments des écrivains aussi différents que Raphaël Confiant et Gérard Étienne. D'autres considèrent la langue un « lieu commun » qui permet aux écrivains de traverser les frontières politiques et géographiques afin de s'ouvrir à « toutes les langues du monde » selon l'expression d'Édouard Glissant. Alors que d'autres encore refusent de rattacher leur travail d'écriture à un seul idiome, refusant ainsi de s'ancrer dans une langue et un lieu uniques. Dans le livre d'entretiens intitulé *J'écris comme je vis*, Dany Laferrière affirme que pour lui le langage n'a souvent qu'une importance secondaire, car ce n'est qu'une strate superficielle que l'écrivain doit s'efforcer de rendre imperceptible. Il explique ensuite que certains de ses romans trahissent la langue dans laquelle ils ont été écrits, le français en l'occurrence, car ils ont été conçus dans un esprit créole ou américain. Enfin, le romancier déplore la nécessité de choisir une langue pour écrire car la littérature, pense Laferrière, devrait être fondée dans la culture et l'expérience vécue plutôt que dans l'usage d'un idiome particulier[77].

Étant donné le contexte d'insécurité linguistique et culturelle qui caractérise le champ littéraire francophone, la question des choix faits par les écrivains est elle-même problématique. Dans *Le Mal de vivre*, Nadine Magloire rappelle la condition précaire des petites littératures : « Quand on est d'un tout petit pays, à quoi ça sert d'écrire ? On est lu

[76] Entretien avec Delphine Perret, 3 mars 1998, in Delphine Perret, *La Créolité*, *op. cit.*, p. 50.
[77] *J'écris comme je vis*, La Passe du vent, p. 180-182.

par quelque centaines de personnes tout au plus »[78]. La question se pose en termes encore plus dramatiques dans les cas où un public de lecteurs déjà exigu est réduit à la quasi-disparition par une politique systématique d'« analphabétisme programmé ». Selon Pascale Casanova, les écrivains sont mis devant un dilemme stratégique. D'une part, ils doivent accepter l'intégration ou l'*assimilation* par l'effacement de « toute différence originaire ». D'autre part, ils peuvent choisir la dissimilation ou la *différenciation*, fondée sur une spécificité identitaire nationale, régionale ou ethnique[79]. Devant faire face à ce dilemme, l'écrivain « déraciné » avoue être touché par le « Syndrome de Kafka », phénomène qu'analyse Stanley Péan, québécois d'origine haïtienne, dans l'une de ses « histoires d'exilé » recueillies dans le volume *La Plage des songes* :

> Tu t'absentes de ta patrie trop longtemps, la métamorphose s'opère, l'exil fait de toi un intrus, un étranger partout même chez toi, la distance et les années creusent un gouffre-indifférence, […] un mutant, un hybride, enfin quelqu'un, quelque chose d'autre, mais plus un Haïtien. Tu viens alors à oublier […] ton créole par bribes. Oublier le visage de ton père. Il ne te reste plus d'Haïti qu'un vague parfum de cannelle, d'anis, de mangue que tu ne distingue plus très bien […] Une poignée de lettres que tu ne prends même plus le temps de lire. Une famille-fantôme à laquelle tu envoies un chèque une fois de temps à autre et de tes nouvelles encore moins souvent. Et une image de ton pays pas tout à fait exacte, filtrée par ta propre mémoire…[80]

Gérard Tougas et Michel Beniamino[81] proposent une autre configuration ou un autre modèle pour comprendre les positions et les stratégies adoptées par les écrivains pour sortir du dilemme francophone. Ils font remarquer qu'entre l'isolement régionaliste et l'aliénation universaliste, ceux-ci recherchent une troisième voie qui leur permette de conserver le lien avec le pays natal tout en assumant une énonciation double et un double public. Aussi ces écrivains font-ils diffuser leurs œuvres dans un milieu linguistiquement et culturellement instable, devant se confronter aux variations du marché littéraire tout en

---

[78] Nadine Magloire, *Le Mal de vivre*, Port-au-Prince, Éditions du Verseau, 1968, p. 73.

[79] Pascale Casanova, *op. cit.*, p. 246.

[80] Stanley Péan, *La Plage des songes,* Montréal, Éditions du CIDIHCA, 1988, p. 116-117.

[81] Gérard Tougas, *Les Écrivains d'expression française et la France. Essai*, Denoël, 1973, p. 148-149 cité par Michel Beniamino dans *La Francophonie littéraire. Essai pour une théorie,* L'Harmattan, 1999, p. 226-227.

essayant d'atteindre un public multiculturel. Afin d'être reconnus dans le champ littéraire d'accueil, les écrivains migrants créent une « scénographie », concept élaboré par Dominique Maingueneau pour décrire la façon dont le discours met en scène sa propre énonciation en faisant appel à des critères de légitimation et d'autolégitimation.

La dimension esthétique catalyse le débat sur la géographie et sur la langue dans la mesure où elle met en relief la diversité du paysage littéraire haïtien. Si par exemple les écrivains martiniquais privilégient un romanesque épique, qui revisite l'histoire coloniale et la tradition communautaire, leurs confrères haïtiens et guadeloupéens cultivent une fiction sceptique, parodique voire critique qui jette sur la grande histoire collective un regard individuel, subjectif et démystifiant. Pourrait-on dès lors dire que les écrivains martiniquais partagent une ambition tacite de construire des identités fictionnelles pour remplir le gouffre historique avec des histoires qui, rassemblées, formeraient la chronique de l'existence antillaise ? Si l'approche promue et illustrée par Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau a une visée ethnologique, la fiction assumant le rôle de « thick description » théorisée par Clifford Geertz[82], d'autres approches, plus sceptiques, qui mettent en avant la critique des phénomènes sociaux et politiques passés au crible de l'ironie et de l'auto-ironie supposent-elles une désagrégation de l'espace collectif ?

Dans *Amour, Colère et Folie* de Marie Vieux-Chauvet, le comportement social est filtré par l'expérience intime des narrateurs. Plutôt que d'échafauder une construction fictionnelle à partir de données ethnographiques et historiques, Vieux-Chauvet combine l'expression intime souvent associée avec l'écriture féminine, qui offre un contre-discours au discours patriarcal de l'histoire et de la politique. À travers l'examen sans compromission des petits gestes de lâcheté, d'hypocrisie et d'auto-illusionnement quotidiens, la collaboration silencieuse avec la dictature acquiert une visibilité à la fois discrète et omniprésente.

Les romans de Gérard Étienne refusent la possibilité de tout projet commun puisque le tissu social, déchiré par les crimes fratricides, ne peut guérir sans la reconnaissance des responsabilités et le travail de mémoire collectif. Aussi ses livres adoptent-ils la tonalité des essais par rapport auxquels les ressorts narratifs (l'histoire, l'intrigue, les

---

[82] *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973.

personnages) jouent souvent un rôle secondaire dans une quête morale et philosophique.

L'écriture de Dany Laferrière continue à certains égards cette tradition sceptique de la littérature haïtienne tandis qu'il s'en distingue par l'originalité de sa posture. Même ses textes les plus réalistes se remarquent par le caractère idiosyncratique de sa vision. Tandis qu'il revisite ses lieux de mémoire haïtiens, Laferrière ne tisse pas les souvenirs de son enfance dans un récit mémoriel à visée épique mais fait entendre une voix singulière.

Le phénomène des écritures transnationales, migrantes et transculturelles conduit à des situations inédites de réinvention littéraire qui invitent les historiens et critiques à reconsidérer les termes qui définissent l'espace littéraire. Des cas comme celui d'Edwige Danticat, écrivaine d'origine haïtienne qui écrit en anglais et vit aux États-Unis, en appellent à la remise en question des notions de langue, espace national ou appartenance raciale. Pour le roman qu'elle publie en 1998, *The Farming of Bones*, Danticat choisit un sujet d'importance historique : le massacre en 1937 des 13.000 « braceros », les travailleurs agricoles d'origine haïtienne employés dans les champs de canne à sucre de la République Dominicaine, aux ordres du Généralissime Rafael Trujillo Molina. L'épisode avait déjà servi d'inspiration à son compatriote Jacques Stephen Alexis pour le roman *Compère Général Soleil* (Gallimard, 1955) de même qu'au Dominicain Freddy Prestol Castillo, pour *El Masacre se pasa a pie* (Santo Domingo, Taller 1973). On pourrait lire dans ce geste la volonté de l'auteure contemporaine d'occuper une place dans une tradition littéraire mémorielle qui éclaire un moment saisissant de l'histoire et l'envisage selon le point de vue des petites gens, des marginaux ou des oubliés.

Chez d'autres romanciers, l'aliénation catalyse l'invention de soi et la perte du pays rend possible un autre type de rapport au monde. Il en est ainsi du roman *Passages* d'Émile Ollivier, publié en 1991, qui tisse des liens complexes entre, d'une part, la tragédie des *boat-people*, pour la plupart des ouvriers et travailleurs agricoles essayant d'échapper à la pauvreté et à la dictature sur des embarcations de fortune pour connaître un sort souvent tragique et, d'autre part, le destin d'un écrivain haïtien lui-même vivant en exil à Montréal. Dans son dernier livre, il fait avouer à son personnage au nom symbolisant l'errance, Dave Folantrain, un attachement surprenant, sensoriel à cette ville, longtemps vue comme une « terre de passage » avant « le

grand retour », qui finit par lui entrer « dans la peau »[83]. Un autre cas parlant est celui de l'écrivain Jean Métellus dont les romans publiés chez Gallimard ne mettent en scène aucun personnage haïtien et choisissent pour cadre de leurs récits soit la Suisse (*Une eau-forte*, 1983) soit la France (*La Parole prisonnière*, 1986). Ayant émigré en tant qu'attaché culturel au Libéria où il reste pendant un quart de siècle de 1961 à 1986, Roger Dorsinville entreprend d'écrire une série de romans africains inspirés de son expérience dans le Hinterland : *Kimby, ou la loi de Niang* (1973), *L'Afrique des rois* and *Un home en trois morceaux* (1975), *Renaître à Dendé* (1980). Cependant Dany Laferrière fournit une fois de plus l'exemple le plus saillant de transculturation littéraire. Il est l'auteur d'une douzaine de livres, dont la majorité présente une dimension autofictionnelle très marquée par les références directes à l'enfance de l'écrivain à Port-Goâve, dans une famille matriarcale. Les femmes qui l'élèvent lui transmettent également une mémoire ancestrale qui informe ses livres ; cette dimension biographique de son écriture est conservée jusque dans le présent de la publication et de la réception, car sa mère et ses tantes sont les lectrices et les commentatrices privilégiées de ses livres. En dépit de ce lien vivant avec le pays natal, Laferrière rejette vivement la désignation d'écrivain haïtien, exigeant d'être reconnu comme un écrivain américain au sens large du terme. On peut évidemment minimiser voire critiquer cette attitude en n'y voyant qu'une manœuvre stratégique par laquelle l'écrivain essaie de s'assurer une place singulière dans le champ littéraire mondial. Force est pourtant d'admettre que depuis la publication de son premier roman, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (1985) jusqu'à l'un des plus récents, *L'Énigme du retour* (2009), cet écrivain qui se partage entre Montréal, ville où il travaille, Miami, ville où habite sa famille, Haïti, pays vécu et revécu grâce aux souvenirs, ainsi que les différents lieux où le conduisent ses voyages d'écrivain invité. Il conçoit des mondes fictionnels où les origines et la mémoire du pays natal ne sont guère effacées ou rejetées mais intégrées à d'autres thématiques englobantes : l'errance de l'individu dans un espace métropolitain labyrinthique, l'économie symbolique de l'échange intime et du sexe, la mondialité et le décentrement de l'espace, les lieux communs créés par la culture populaire, la violence mondialiste et le vertige médiatique. En réponse

[83] Émile Ollivier, *La Brûlerie*, *op. cit.*, p. 47.

et contre-réponse à la tentation mondialiste, les écrivains exilés se penchent parfois sur la vie quotidienne de la société d'accueil, sur ses stéréotypes, ses malaises et sur leurs manifestations individuelles. *Au cœur de l'anorexie* de Gérard Étienne[84] présente des rapprochements saisissants entre l'auto-examen clinique qu'une jeune femme canadienne fait de sa propre maladie et les conditions sociales et politiques qui à l'échelle mondiale font de l'anorexie une métaphore de l'état du monde contemporain.

Écrire sans pays, comme le montre la complexité de l'exemple haïtien, est une dimension de la littérature contemporaine qui dépasse les frontières politiques ou linguistiques. Elle peut représenter en même temps la conséquence historique d'une série d'occasions manquées sur le plan politique, l'absence d'un lieu identitaire fort qui caractérise la littérature postcoloniale et un espace dynamique qui permet aux écrivains comme aux lecteurs d'envisager la littérature en dehors des catégories établies, comme le cadre géopolitique de l'État ou l'idée de nation.

5. Impasses et passages de la littérature

Dans le texte déjà cité que Michel Le Bris publie en guise d'introduction au recueil *Pour une littérature-monde*[85], l'écrivain fait le point sur la situation de la littérature de langue française contemporaine à partir de catégories très diverses, voire éclectiques. Y figurent les poétiques singulières d'auteur, les phénomènes collectifs tels que les effets de génération et les tournants historiques, les cadres institutionnels de la littérature dont participent par exemple les conditions matérielles de publication et les critères de distribution des prix littéraires. Poétique, histoire et sociologie sont appelées à se réunir et à s'éclairer mutuellement dans ce texte pourtant sans prétention scientifique qui prend même le contre-pied de la critique professionnelle et des institutions littéraires : « École, université, critique littéraire, édition, des nains, silencieusement, avaient pris le pouvoir, acharnés à réduire la littérature à leur propre mesure »[86]. Ensuite, Le Bris met en relation deux phénomènes traités séparément dans les ouvrages critiques :

[84] Montréal, Éditions du CIDIHCA, 2002.
[85] *Pour une littérature-monde, op. cit.* L'essai cité se trouve pages 23 à 53.
[86] Michel le Bris*, op. cit.*, p. 25.

d'une part, la crise d'épuisement que traverse la littérature métropolitaine, notamment dans ses formes narratives – récit, fiction, roman –, aux alentours de 1980, de l'autre, la quête inquiète et plurielle que mènent les écrivains francophones pour sortir de l'impasse identitaire de la littérature coloniale et postcoloniale[87]. Ce faisant, l'auteur de l'essai reprend à son compte les reproches que Tzvetan Todorov adresse dans un essai polémique aux « nains juchés sur les épaules des géants », à savoir ces professeurs, journalistes et écrivains français cultivant « une conception étriquée de la littérature, qui la coupe du monde dans lequel on vit ». « Tous passés par les facultés des lettres », ils forment une communauté homogène dont les conduites et les jugements sont orientés autant par la reproduction des valeurs culturelles véhiculées par les instances de consécration que par le conformisme des nouveaux entrants, surtout parmi les écrivains. « Cette évolution est plus marquée en France que dans le reste de l'Europe, en Europe dans le reste du monde. On peut se demander en même temps si l'on ne trouve pas là l'une des explications au faible intérêt que suscite aujourd'hui la littérature française en dehors des frontières de l'Hexagone »[88].

La littérature contemporaine serait-elle donc incapable d'offrir à ses lecteurs de véritables œuvres de fiction qui ne reposent pas sur la factualité de l'histoire ou de la biographie ? Depuis 1990, bien des ouvrages critiques se sont posé la même question, et la réponse, variant quelque peu selon l'angle d'approche, rappelle toujours la nature duelle, bifide, ambivalente de la question. Pour ne citer que l'un des plus récents, *La Littérature française au présent* de Dominique Viart et Bruno Vercier, qui se distingue aussi par la perspective surplombante et la visée globale du projet : « Le goût du roman, le plaisir narratif s'imposent à nouveau à des écrivains qui cessent de fragmenter leurs récits et de le compliquer outrageusement »[89]. Ou encore « Toutes ces formes d'écriture ont en effet pour particularité de ne guère se préoccuper ... de *l'écriture* [...] voire de ne surtout pas se

---

[87] *Cf.* à ce titre le livre de Bernard Mouralis, *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Silex, 1984, qui procède à un examen critique du mythe de la spécificité africaine selon laquelle « [...] l'écrivain africain viserait avant tout à exprimer quelque chose d'africain [...] », p. 9.
[88] Tzvetan Todorov, *La Littérature en péril*, Flammarion, 2006, p. 43.
[89] Dominique Viart, Bruno Vercier, *La Littérature française au présent, op. cit.*, p. 6.

soucier de la façon dont [leurs auteurs] écrivent »[90]. Elle-même victime du « mirage linguistique » et de sa pétition de principe scientiste, la critique littéraire du type structuraliste est rendue responsable d'avoir exercé, quelques décennies durant, une influence inhibante sur l'écriture. Ayant été « persuadée » par la critique qu'elle « ne pouvait échapper à la clôture du langage, [la littérature] était ainsi elle-même devenue à la fois son propre miroir, son terrain de prédilection et son chantier de fouilles »[91]. Toutefois, les auteurs du livre continuent dans l'introduction : « c'est une littérature qui se pense, explicitement ou non, comme *activité critique* [...] dans la mesure où elle manifeste à la fois une certaine conscience de son temps, des inquiétudes et des désirs qui le traversent, et une lucidité sur les moyens littéraires qu'elle met en œuvre » [92].

Or, procéder à une critique de la critique, comme nous invite Dominique Viart, signifie de faire le point sur les formules avancées, lesquelles confondent souvent réflexions critiques et choix esthétiques (« extrême contemporain », « post-modernité », « nouvelle fiction », « néo-lyrisme »...) ou se bornent à de partiels états des lieux (« écrivains impassibles », « écritures blanches », « autofiction », « nouvelle école de Minuit »...) »[93]. Il importe à cet égard de faire état d'un certain flou méthodologique dans les débats sur la littérature d'aujourd'hui dont la cause première semble être la confusion entre « le côté des œuvres » et « le côté de la critique ». Souvent, lorsque l'on parle du retour du sujet dans celles-là, il conviendrait de se demander dans quelle mesure on ne se retrouve pas ici devant une illusion critique, une projection des exigences et des attentes propres à celle-ci qui modifierait à sa convenance les contours de l'objet étudié. On pourrait alors y lire en filigrane, d'abord, la réapparition des « problématiques historiennes » qui, comme le soulignait Christian Jouhaud en 1994, envisagent la littérature « du point de vue de l'histoire sociale des pratiques culturelles, à travers l'approche concrète et modeste de cas (parcours d'auteurs, œuvres, séquences précises dans l'avènement de

---

[90] *Ibidem*, p. 10.
[91] *Ibidem*, p. 14.
[92] *Ibidem*, p. 10-11.
[93] Dominique Viart, « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine », in *Le Temps des Lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20*[e] *siècle*, *op.cit.*, p. 316.

la littérature comme valeur esthétique) »[94], ensuite, le réancrage critique des textes dans la *persona* ou, selon la formule de Maurice Couturier, dans la « figure » de l'auteur qui non seulement lève l'interdit structuraliste et déconstructionniste, mais affirme la préséance de l'écrivain « dont l'image exemplaire fait loi dans son espace culturel »[95].

Bruno Blanckeman appelle « paradoxal » le phénomène de relance qui s'expliquerait par la conjonction de deux crises, l'une esthétique, l'autre, culturelle. Lorsque un parallélisme s'installe à la fin des années 1970 entre, d'un côté, « les impasses des principaux genres littéraires » et, de l'autre, « les urgences d'un univers qui se transforme », alors la « littérature en perte de vitesse est comme rappelée à ses fondamentaux par une civilisation en recherche de cadres »[96]. Double clôture donc du discours social verrouillé par la trame narrative des grands récits historiques et idéologiques mis à mal par une réalité changeante et contradictoire et du discours littéraire prisonnier du carcan critique en conflit croissant avec le principe vital d'« immersion dans le monde »[97]. Les signes du renouveau narratif sont repérables non seulement dans la préférence accordée par les jeunes auteurs à l'inspiration historique, ethnologique ou biographique mais encore dans « le goût du roman » que retrouvent les écrivains consacrés. L'effet conjugué de ces deux phénomènes autorise à dire que l'on n'assiste pas simplement à un changement éphémère dû à l'arrivée d'une nouvelle génération mais véritablement à l'éclosion d'une « nouvelle période esthétique » aux effets profonds, entraînant avec elle une « nouvelle ère littéraire »[98].

Pour prendre la mesure des changements qui autorisent à parler d'une nouvelle littérature, il est éclairant de comparer les phénomènes de rupture et de continuité, des effets de reprise et de renouvellement. Sur ce point, on ne saurait souscrire à l'idée que « l'histoire des

---

94 Christian Jouhaud, « Littérature et histoire », in *Annales : Histoire, Sciences sociales*, « Littérature et histoire », n° 49. 2, 1994, p. 271.

95 Maurice Couturier, *La Figure de l'auteur*, Seuil, 1995, p. 14.

96 Ces propos appartiennent à Bruno Blanckeman qui signe la troisième partie intitulée « Retours critiques et interrogations postmodernes » de l'*Histoire de la littérature française du XX*[e] *siècle*, éd. Michèle Touret, *op. cit.*, p. 429.

97 Dominique Viart, *Une mémoire inquiète. « La Route des Flandres » de Claude Simon*, Presses Universitaires de France, 1997, p. 226.

98 Dominique Viart, Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, *op. cit.*, p. 5-6.

formes littéraires enregistre moins de percées depuis les années quatre-vingt »[99]. Soit la subversion de la représentation : clé de voûte des avant-gardes, elle accompagne le retour de la narration et le renouveau de la fiction en introduisant un bémol aussi bien dans le roman, par le dévoiement, souvent ironique, du code représentatif, que dans l'écriture biographique, par l'hybridation des codes narratifs et le brouillage des voix narratrices. Cessant de faire partie d'un programme de combat, la subversion représentative n'en infléchit pas moins les textes contemporains par le dédoublement ou redoublement figural, l'indécidable narratif, la parodie générique. Au lieu de signifier un désaveu de la représentation, la prolifération du discours secondaire (essai, commentaire, métadiscours) dans la fiction participe de son renouvellement.

Au consensus sur l'effet délétère du formalisme critique – « retrouver le monde » étant devenu une expression stéréotype des commentaires sur la littérature contemporaine – s'ajoute un autre, celui sur le danger de l'enrégimentation et l'asservissement idéologique de l'écriture. Si, dans l'ordre historique métropolitain, la littérature comme espace d'expérimentation formelle et langagière naît de la résistance à l'engagement sartrien entendu comme un réductionnisme, dans les autres aires de la littérature d'expression française elle confine l'écrivain dans le rôle de « greffier du 'passé' », tant et si bien que rares sont ceux qui entreprennent d'écrire le présent ou d'inventer l'avenir, comme le remarque Alain Mabanckou[100]. Le romancier congolais souligne que pour l'écrivain africain « l'itinéraire individuel n'a souvent pas de place, cela est vu comme un reniement. Cet auteur n'écrit donc que par mandat, par délégation. Il doit en quelque sorte rendre compte à la communauté, et dans la plupart des cas la communauté décrète que son action est incomplète, insuffisante »[101]. Le pro-

---

[99] Mireille Calle-Gruber, *Histoire de la littérature française au XXe siècle*, *op. cit.*, p. 16.

[100] Alain Mabanckou, « Le chant de l'oiseau migrateur », in *Pour une littérature monde*, *op. cit.*, p. 63. Il est en outre intéressant de constater que, lorsqu'il accuse son malaise face à l'esthétique objectale du Nouveau Roman, Jean Rouaud dira lui aussi que l'écrivain s'y voit ramené au rôle de « syndic ». « Mort d'une certaine idée », in *ibidem*, p. 19.

[101] *Ibidem*, p. 64. À la page précédente, il cite les propos satiriques de Derek Walcott sur les écrivains qui se contentent de produire une littérature de propagande « comme si un pardon général demandé au nom du passé pouvait se substituer à l'imagination,

pos présente une similarité frappante avec le Syndrome de la Méduse que décrit Kwame Anthony Appiah lorsqu'il examine les contraintes de la politique identitaire ; le recours à la catégorie de l'individualité relie les arguments du philosophe et de l'écrivain sous la bannière du choix personnel sur le plan éthique aussi bien qu'esthétique. La revendication de ce droit ne suppose nécessairement ni le rejet des liens sociaux ni l'oubli du rôle historique joué par l'appartenance identitaire à une catégorie raciale, sexuelle ou nationale dans la conquête des droits politiques pour les individus associés à ces catégories ; aussi le choix personnel n'est-il jamais

> sans aucune prédétermination ou libre de toutes significations sociales ; il signifie plutôt que quelque chose n'est pas trop prédéterminé, pas trop résistant à nos caprices individuels**.** Même si ma race ou ma sexualité me caractérise, si l'on me demandait de limiter ma vie à ces caractéristiques, ce serait une atteinte à mon individualité. Puisque les identités se construisent en partie en fonction des conceptions sociales et des traitements-comme, dans la sphère de l'identité il n'y a pas de ligne marquée entre reconnaissance et contrainte[102].

À la lumière de ces considérations, il est envisageable d'élargir le sens que Viart et Vercier donnent aux relances contemporaines de la création. Le passage d'une littérature « régulière », en situation d'ascèse autotélique et d'assujettissement formel, à une littérature « séculière », retrouvant sa faculté à « *mettre en œuvre* les expériences individuelles et les questions collectives » peut et doit inclure une autre dimension, qui élargit la sphère sémantique des deux terme : le passage d'une littérature soumise à la règle de la responsabilité communautaire (parmi ses nombreuses formulations, celle de Mongo Beti est peut-être la plus frappante : « pour nous, l'écriture peut servir à quelque chose, donc doit servir à quelque chose »[103]) à une pluralité d'écritures singulières « dans laquelle on retrouve également les écri-

---

pouvait les tenir quittes de l'exigence du grand art ». *Café Martinique*, Anatolie Le Rocher, 2004, p. 15-16.

[102] « [...] wholly unscripted or innocent of social meanings ; it means rather that something is not too tightly scripted, not too resistant to our individual vagaries. Even though my race and my sexuality may be elements of my individuality, someone who demands that I organize my life around these things is not an ally of individuality. Because identities are constructed in part by social conceptions and treatment-as, in the realm of identity there is no bright line between recognition and imposition ». Kwame Anthony Appiah, *The Ethics of Identity, op. cit.*, p.110.

[103] Cité dans l'article d'Ambroise Kom, *op. cit.*, p. 37.

vains français –, d'espaces dont la langue française serait le dénominateur commun, les univers ne servant qu'à façonner nos tempéraments et à souligner nos expériences en tant qu'individus » [104].

On constate ainsi une homologie entre les recherches menées par les écrivains appartenant aux différentes sphères de la littérature d'expression française, à travers les schismes institutionnels et les frontières nationales. Ces recherches apparaissent comme autant de réactions : 1) à la perte d'identité et l'atomisation de l'espace littéraire intervenues après la dissolution des poétiques de groupe et du militantisme artistique ; 2) à la dérive des valeurs littéraires traduisant le malaise critique et le bouleversement des catégories de lecture traditionnelles ; 3) au sentiment de dévalorisation de l'objet littéraire et de la dérive des valeurs né de la fragilisation du canon littéraire et de la crise de légitimité qui touche le concept même d'œuvre classique ; 4) aux relations sporadiques mais de plus en plus saillantes entre les littératures française et de langue française cultivées par les écrivains mais peu reconnues par les exégètes à cause du cloisonnement disciplinaire et de la ségrégation institutionnelle encore à l'œuvre dans la critique et l'histoire littéraire.

Aussi dans un texte intitulé « Mort d'une certaine idée », qui s'attaque au *topos* de la fin de la littérature française, et par extension de sa langue, le romancier Jean Rouaud prend le contre-pied de cette rhétorique de la lamentation qui confond le rejet de certaines idées (ou idéologies) de la littérature avec la crise du genre romanesque ou encore avec l'inquiétude des nouveaux écrivains à l'égard des solutions de facilité qui leurs sont proposées telles que la mélancolie postmoderne, le passéisme des « retours à... » ou le présentisme outrancier. Si mort de la littérature il y a, elle inaugure une renaissance : d'une part, elle entraîne, symboliquement, la mort « de la France » elle-même, c'est-à-dire d'un certain imaginaire de l'excellence universelle dont sa production littéraire était l'expression sublimée, mais de l'autre, elle évacue aussi l'idéologie paradoxale de l'universalisme nationaliste[105] :

---

[104] Alain Mabanckou, « Le chant de l'oiseau migrateur », in *Pour une littérature monde*, *op. cit.*, p. 60.

[105] « Que les théories, les stratégies du nationalisme soient toujours prises dans la contradiction de l'universalité et du particularisme, est une idée reçue qui prête à d'infinis développements. De fait, le nationalisme est uniformisateur, rationalisateur, et il cultive les fétiches d'une identité nationale venant des origines, qui devrait être conservée contre toute dissémination ». Étienne Balibar et Immanuel Wallerstein, *Race, nation, classe. Les identités ambiguës*, Éditions La Découverte, 1988, p. 78.

> Du même coup on se débarrassait d'un patriotisme cocardier débilitant et de ce poison de l'esprit qu'est le nationalisme. Car jusque-là il fallait passer sous les fourches caudines de la nation pour avoir accès au diamant de sa langue. Les écrivains étrangers épousant la littérature française étaient priés de déposer leurs bagages à la frontière, Beckett, l'Irlande, Ionesco la Roumanie, Apollinaire, y laissant même son nom de Kostrowitzky[106].

L'autre « conséquence heureuse » de cette fin de l'ethnocentrisme est l'émergence – ou plutôt la reconnaissance *in extremis* – d'une « clameur venue d'ailleurs », celle des voix littéraires venues des continents où le français avait jadis répandu ses lumières et qui attestent la renaissance du roman français et de langue dans laquelle il s'écrit :

> désormais déliée de son pacte avec la nation, libérée de l'étreinte de la source-mère, devenue autonome, choisie, retournée à son chant premier, nourrie par d'autres aventures, n'ayant plus de comptes à régler avec la langue des anciens maîtres, elle [la langue] avait de nouveau à proposer, vue d'Afrique, d'Asie ou des Caraïbes, de Chine ou d'Iran, d'Amérique du Nord ou du Vietnam, son interprétation du monde[107].

Il faut aussi relever la présence d'un contre-courant, peut-être un effet paradoxal du premier mouvement centrifuge ; ce phénomène est mis en valeur par Lydie Moudileno qui montre que « depuis le début des années quatre-vingt-dix [...] de jeunes auteurs issus de l'immigration africaine redonnent une place centrale à la France dans leur fiction »[108]. Mais la France est récupérée, de façon imaginaire et critique ou satyrique, pour mieux asseoir la singularité et l'originalité de ces nouvelles écritures. Aussi à l'hypothèse d'une obéissance symbolique que les jeunes écrivains africains montreraient à l'égard des classiques français, obéissance censée légitimer leur statut dans le champ littéraire français, Fatou Diome répond en affirmant la liberté des auteurs, notamment des femmes, moins respectueuses que les hommes des passages culturels obligés :

> La littérature africaine évolue. Je ne parle pas de rupture avec le passé, je parle d'évolution, de variation, de mutations qui épousent tout naturellement les muta-

---

[106] Jean Rouaud, « Mort d'une certaine idée », *in Pour une littérature-monde*, *op. cit.*, p. 20

[107] *Ibidem*, p. 21.

[108] Lydie Moudileno, « La Fiction de la migration : manipulation des corps et des récits dans *Bleu Blanc Rouge* d'Alain Mabanckou », *Présence Africaine*, n° 163-164, 2001, p. 182-189.

tions sociales. Il y a un changement, certes. Pour moi, le passé ne doit pas immobiliser la réflexion, il l'accompagne. Et ce passé, on en a besoin ; donc moi mes classiques, je les garde et j'y tiens ! mais je ne suis pas obligée d'écrire de la même manière. Par contre cela me nourrit, me fait comprendre des choses, me renseigne sur mon peuple et après c'est à moi de savoir l'utiliser à ma façon et je revendique ce droit ! on n'est donc pas obligé d'écrire comme ceux qui nous ont formés à la littérature. On peut aussi inventer un imaginaire. Je pense que la littérature c'est le lieu de la liberté par excellence[109].

L'auteur des *Champs d'honneur* emploie la métaphore de « la ligne Maginot »[110], repère historique fort, pour signaler le passage d'un imaginaire romanesque de l'histoire nationale et de son renfermement identitaire à la puissance d'évocation d'une écriture affranchie de toute prétention réaliste, qui explore la fiction nationale pour rendre compte de son basculement tragique dans l'histoire mondiale. La mort du capitaine de Reixach devient à cet égard emblématique d'un processus de dissolution (de l'imaginaire national et des discours qui le soutiennent) que la rhétorique de l'écrivain présente comme une évolution fluide « la fin d'un monde, et plus précisément la fin de la France, c'est-à-dire de sa fiction fondatrice, autant dire la fin du chevaleresque, la fin des romans de chevalerie, et par la même occasion la fin du roman, car c'est la même chose, les romans ayant été écrits en langue romane pour les rustres à cheval qui n'entendaient rien au latin. Reixach est un petit cousin de Don Quichotte »[111]. Le mouvement circulaire du fantasme national et de l'illusion romanesque fait apparaître l'impossibilité de tracer des frontières nettes entre la littérature-invention-du-monde et la littérature-transcription-du monde, entre écrire comme création et écrire comme geste critique[112], entre écrivains du dedans et écrivains du dehors.

---

[109] « Fatou Diome, une femme écrivain qui a du punch. Interview », *Musow*. Le magazine des femmes africaines. [Consulté le 2 août 2006].
[110] « [...] ce peut être tout aussi bien la prose française et sa prétendue rigueur d'une impeccable clarté, ce peut être aussi l'alexandrin suranné et inadapté [...] ». Jean Rouaud, « Mort d'une certaine idée », *in Pour une littérature-monde, op. cit.,* p. 13.
[111] *Ibidem*, p. 14.
[112] Ces lignes évoquent en pointillé la réflexion de Milan Kundera sur le devenir du roman occidental, lequel aurait abandonné sa voie philosophique, ironique, véritablement réaliste – ouverte par Cervantes dans son roman qui déchire « le rideau magique suspendu devant le monde » – et se serait fourvoyé dans le sentimentalisme et le moralisme des siècles modernes. *Le Rideau,* Gallimard, Essais, 2005 et *Les Testaments trahis,* Gallimard, Collection blanche, 1993.

6. Le sens des frontières

Un autre courant d'opinion, partagé à divers degrés par des écrivains soucieux de rappeler aux public et à leurs confrères que la littérature, hormis ses liens à l'histoire, présente aussi une historicité propre, par laquelle elle échappe – ou rêve d'échapper – aux contingences politiques, historiques et idéologiques. L'un des tenants de cette atemporalité interne de l'écriture est le prosateur Richard Millet qui, dans un recueil d'essais intitulé *Le Sentiment de la langue française*[113], pose cette question provocatrice : « Qu'apportent à l'écrivain nourri de Blanchot, Bataille, Gide, Chateaubriand, Chrétien les autres littératures de langue française ? » La réponse tombe aussitôt, décapante : « À peu près rien quant au fait même d'écrire » avant de continuer « je ne connais pas d'écrivain français qui soit influencé par des littératures non européennes de langue française » alors que les poètes « ne le révèrent plus que chez des Antillais ou des Africains » :

> […] de même, ne laissons-nous pas aux écrivains de la Caraïbe, du Canada, ou de Maghreb le soin de bâtir des romans, récits, chroniques satiriques, véhéments, magiques, baroques, à l'image (inflationniste) d'un certain romanesque latino-américain ? Primitivité heureuse contre sophistication ? Décadence littéraire de la France ? Question sans doute trop abruptes : pour la première fois, la langue française déploie dans le monde entier les courants, les antinomies qui n'existaient qu'au sein de l'histoire littéraire française[114].

Polémique, le propos ne mérite pas moins d'être examiné, d'autant plus que, sous l'apparence d'un superbe nombrilisme francisant, la réflexion de l'auteur de *La Gloire des Pythres*[115], recèle plusieurs niveaux de sens. On remarque d'abord l'image caricaturale de l'écriture francophone, reléguée à la sous-traitance des formes et genres épuisés, passés de mode ou trop à la mode pour valoir d'être cultivés par de véritables écrivains. Pourtant, la petite musique – Millet use de la comparaison avec le jazz – de ces lointains rejetons de l'universalité française n'est pas sans profit, elle est même doublement payante.

---

[113] *Le Sentiment de la langue*, I, II, III, Mélange, La Table Ronde, 1993 (Champ Vallon 1986, 1990).

[114] *Ibidem*, p. 47.

[115] Récit paru en 1995, chez P. O. L., le premier d'une trilogie romanesque doublement ancrée l'histoire familiale et provinciale et dans le rêve d'une prose absolue, ce qui le rapproche d'écrivains comme Pierre Michon, Pierre Bergounioux et même Jean Rouaud.

D'une part, elle témoigne de l'avenir d'une langue que leurs confrères de France ont rendu « si souvent fade, incorrecte, prétentieuse, privée de sentiment ». De l'autre, elle indique le chemin au littérateur en quête de solution à cette crise du français et de sa littérature : « Dans les littératures françaises d'ailleurs, il bruit quelque chose d'indéfinissable qui n'est pas dû seulement à quelque flamboiement verbal ou à l'étrangeté des métaphores, mais à de subtils déplacements syntaxiques, à des inflexions sémantiques autres, à des vocables inconnus »[116]. Étrange raisonnement qui dévalorise l'importance des écrivains francophones pour récupérer aussitôt leur contribution à la gloire pérenne du français ! L'incohérence n'est qu'apparente car Millet, qui professe une idée anhistorique ou peut-être métahistorique de la littérature – « Ai-je d'autre histoire que celle de la langue et de la littérature françaises ? Je n'habite pas un pays réel mais ses espaces textuels, rêvés, subjectifs »[117] annonce-t-il –, ne peut pourtant pas échapper à l'aporie de sa vision moderne. Refusant toute relation directe entre la situation historique et la condition de la littérature, l'écrivain ne peut se soustraire néanmoins à la hantise linguistique de la grandeur passée, avec une histoire bien concrète, impériale et coloniale : « l'espace littéraire français, empire ancien dont je suis, parmi bien d'autres, le veilleur frêle, dérisoire, scribe nostalgique et opiniâtre, tels ces héros guerriers qui toute une vie guettent un improbable ennemi (pour nous : la fin, la mort de la langue) ». Le paradoxe de cette conscience coloniale jamais objectivée atteint son point d'orgue dans le texte intitulé « Lettre sur la francité »[118] qui fustige le patriotisme hystérique toujours à l'affût d'une menace étrangère contre la pureté de la langue, symbole de la nation, mais identifie cependant la véritable source d'inquiétude dans « cet usage abusif des 'droits de l'homme', [...] cette commune mauvaise conscience post-

[116] *Le Sentiment de la langue, op. cit.*, p. 48-49.

[117] « Seuls la vie et la langue nous sont données ; le monde respire ou s'enténèbre dans la langue ; je ne suis pas vraiment au monde comme je le suis à la langue », *ibidem*, p. 23. Le français s'enrichit constamment, selon Millet, des visions singulières apportées par l'Italien Casanova, le Polonais Potocki, l'Haïtien Jacques Stephen Alexis, le Mauricien de Chazal, le Québécois Miron, le Marocain Ben Jelloun, les Africains Hamidou Kane et Senghor, les Roumains Cioran et Ionesco, l'Irlandais Beckett. Pourtant son éloge du français – langue du « mystère du monde », langue d'accueil et d'ouverture universelle – efface toute trace ou conscience de la venue très différente au français de ces écrivains.

[118] *Ibidem*, p. 195-201.

soixante-huitarde à s'affirmer français, à affirmer la spécificité française, à reconnaître, par exemple, la nécessité de la présence militaire, économique, territoriale française dans le Pacifique Sud, les Antilles, l'océan Indien »[119]. L'écrivain français contemporain avoue ainsi l'impossibilité d'imaginer la France sans ses colonies, si ce n'est politiquement, car son propos n'emprunte pourtant pas cette voie, à tous le moins fantasmatiquement, tel un espace que l'imagination française peut encore investir, un domaine privilégié auquel elle peut retourner pour se ressourcer. « Réduite au seul hexagone, la France serait un espace où j'étoufferais ». Sans vouloir aucunement surinterpréter ces formulations par endroits très discutables, il est impossible de ne pas y voir la recherche d'un espace vital : il y est question de respiration et de survie dont l'évocation emprunte parfois des tonalités mystiques propres au style du prosateur Richard Millet, mais aussi à une rhétorique récurrente dans d'autres textes consacrés à la renaissance du français et de la littérature qui l'écrit. L'exemple le plus frappant, car idéologiquement à l'exact opposé de l'idéalisme anhistorique et des nostalgies coloniales, est encore celui des essais d'écrivains recueillis dans *Pour une littérature-monde*. Cette tonalité apparaît dans les jérémiades sur le sort des écrivains condamnés au solipsisme : « ils parlaient dans le vide – qui, hors de nos frontières, lisait encore les écrivains français ? »[120], se lamente Le Bris aussi bien que dans les proclamations prophétiques sur la littérature à venir : « La fratrie francophone est en route. Nous ne viendrons plus de tel pays, de tel continent, mais de telle langue. Et notre proximité de créateurs ne sera plus que celle des univers »[121]. D'étranges échos résonnent aussi entre cette dernière phrase appartenant à Alain Mabanckou et la conclusion de la « Lettre sur la francité » : « La francité dès lors comme le très haut souci de nommer le monde en français [...] ou d'accorder momentanément son âme à une respiration universelle »[122].

S'il est loisible de dégager quelques symétries argumentatives et de dégager des correspondances rhétoriques entre ces discours, lesquels, reprenant à l'envers l'argument de Du Bellay, constatent que la défaillance de la littérature française entraîne celle de sa langue et se déportent hors des frontières nationales pour mieux mesurer l'ampleur de la

[119] *Ibidem*, p. 199-200.
[120] Michel Le Bris, *Pour une littérature-monde, op. cit.*, p. 25.
[121] Alain Mabanckou, *ibidem*, p. 56.
[122] Richard Millet, *Le Sentiment de la langue*, p. 201.

crise et lui trouver une solution, est-on pour autant en droit de les relier à une commune problématique ? Car on ne saurait ignorer le gouffre doctrinal qui sépare l'universalité francisante de Millet de la mondialité francophone de Mabanckou. Ou encore la reconnaissance condescendante que le premier réserve à ses confrères d'ailleurs et la solidarité qu'exprime Jean Rouaud dans le passage déjà cité. L'enjeu est d'aborder ces discours en même temps à partir de leur différence irréductible, sur leurs lignes de front, et de leurs questions traversières, sur leurs lignes de partage. « La ligne de partage c'est la ligne de séparation, mais c'est aussi l'idée de mise en commun »[123], précise le géographe Jean Lévy, soulignant que dans une perspective géo-historique, le sens contradictoire de l'expression permet de comprendre mainte interrogation actuelle.

L'imaginaire des frontières – spatiales, linguistiques, politiques, esthétiques – informe la pensée littéraire contemporaine. Il en est ainsi de cette saisissante analogie historique de Jean Rouaud : « Du coup je fraternisais avec ces auteurs latins du Bas-Empire s'essayant à maintenir à flot la prose de la République quand par les failles du *limes* s'engouffrait brutalement le monde à venir »[124] ou de la définition que Mabanckou donne de l'écrivain francophone « Être un écrivain francophone [...] c'est surtout apporter sa touche dans un grand ensemble, cette touche qui brise les frontières »[125]. Pierre Michon parle du double danger contemporain de la frivolité et de l'autisme qu'il appelle le clivage entre « d'un côté les écrivains fervents qui postulent un grand autrui donnant sens à la communauté des lecteurs, de l'autre les frivoles s'adressant à un autrui simple, minimal, éclaté »[126]. Se disant écrivain « métèque », Linda Lê ne trouve dans la langue française et dans sa littérature un pays que pour mieux asseoir sa poétique

---

[123]« Aux frontières de l'Europe. Lignes de partage ». Entretien avec Jacques Lévy, par Thierry Fabre dans *La Pensée de midi*, Revue littéraire et de débat d'idées, Marseille, Actes Sud, « Éclats de frontières », n°10, juillet 2003, p. 9-17. Citation extraite de la page 14. De J. Lévy, voir *Géographies du politique*, Presses de Sciences-Po, 1991 et *Logiques de l'espace, esprit des lieux*, Belin, 2000.

[124] Jean Rouaud, *Pour une littérature-monde, op. cit.*, p. 11

[125] Alain Mabanckou, *Pour une littérature-monde*, *op. cit.*, p. 56.

[126] Pierre Michon, *Le Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Albin Michel, 2007, p. 30.

d'une littérature « déplacée », exil perpétuel et perte primitive à l'exclusion de toute illusion d'origine[127].

La subversion des conventions génériques et la distorsion des schémas narratifs classiques contribuent à créer des espaces d'écriture paragénériques. La résurgence du polar est au demeurant un aspect saillant de la littérature des vingt dernières années ; des écrivains comme Didier Daeninckx, Jean Echenoz, Patrick Chamoiseau, Boubacar Boris Diop et Antoine Volodine ont choisi le modèle policier pour imaginer des récits biseautés dans lesquels l'inventivité narrative se voit doublée et parfois supplantée par une réflexion sociale et politique aux allures de programme éthique et esthétique. Des projets métalittéraires comme celui d'Antoine Volodine déploient une réflexion sur la limites humaines et spatiales de l'expression littéraire écartelée entre claustrologie et mondialité ; le post-exotisme est une xénolittérature au sein de la littérature nationale, « une littérature partie de l'ailleurs et allant vers l'ailleurs, une littérature étrangère »[128]. Par son imagerie apocalyptique, concentrationnaire, que hante le spectre d'une guerre mondiale perpétuelle, l'écriture de cet auteur entre en dialogue avec d'autres œuvres contemporaines (Mabanckou, Waberi, Lê) tout en offrant une reformulation indirecte, oblique de l'engagement littéraire (Boris Diop). Cette pensée s'articule autour de l'interrogation constante des questions de l'identité, de l'appartenance à la communauté, du rapport à l'étranger, en revisitant « les notions d'intériorité et d'extériorité, qui sont au fondement de la représentation de la frontière »[129]. Étienne Balibar constate qu'avec la guerre de Yougoslavie, les frontières de l'Europe « sont soumises à un véritable tremblement de terre. Cela veut dire que les représentations de la frontière, du territoire et de la souveraineté, et la *possibilité même de la représentation* de la frontière et du territoire, ont fait l'objet d'un 'forçage' historique irréversible », en ajoutant que cette situation, loin d'être atypique, constitue « une *projection locale* des schèmes de rencontre et des conflits caractéristiques de toute l'Europe ». La pensée politique de la frontière déplie la dialectique de l'affrontement avec l'étranger, trans-

---

[127] *Cf.* Linda Lê, *Tu écriras sur le bonheur*, Presses Universitaires de France, 1999. Voir aussi *Le complexe de Caliban,* Christian Bourgois, 2005.

[128] *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze,* Gallimard, 1998, p. 60.

[129] Étienne Balibar, *Nous, citoyens d'Europe ? Les frontières, l'État, le peuple*, Éd. La Découverte, coll. Cahiers libres, 2001, p. 20. Voir aussi *Les Frontières de la démocratie*, La Découverte, 1992.

formé en ennemi héréditaire, mais aussi celle de l'échange avec les civilisations limitrophes. Malgré l'extrême polysémie du terme qui entrave toute définition précise, Balibar avance l'hypothèse selon laquelle il serait en train de changer profondément de sens car il s'applique à une pensée politique de l'espace elle-même en mouvement « les frontières des nouvelles entités politico-économiques ne sont plus suitées sur le bord des territoires : elles sont dispersées un peu partout, là où s'effectue, où se contrôle, le mouvement des informations, des personnes et des choses, par exemple dans les villes cosmopolites »[130]. Dans cette refonte de l'espace politique, certaines catégories comme celle du centre, urbain ou national, sont affaiblies alors que d'autres gagnent en puissance politique et symbolique :

> les zones dites périphériques où s'affrontent les cultures laïques et religieuses, où se creusent et se tendent les différences de prospérité économique, constituent le creuset de la formation du peuple (*dèmos*), sans lequel il n'y a pas de citoyenneté (*politeia*). En ce sens, les zones, les pays et les villes frontières ne sont pas marginaux par rapport à la constitution d'un espace public, mais au contraire en plein centre[131].

À travers ce processus, l'idée de frontière est spatialisée, c'est-à-dire envisagée dans sa tridimensionnalité, non plus une structure linéaire qui tranche entre deux espaces, marquant « le passage brutal d'une situation géographique à une autre »[132], mais un lieu de coexistence, de transfert et de mélange : un lieu de métissage. Lieu d'exclusion aussi, où l'utopie communautaire est mise à l'épreuve du réflexe national. Dans le cas particulier de l'Europe, celui-ci se manifeste dans l'idée de citoyenneté, érigée telle « une frontière intérieure infranchissable pour ses *propres populations*, auxquelles elle assigne indéfiniment la situation de *métèques* »[133]. C'est aux frontières que s'effondre le rêve de l'Europe unie, la possibilité de son existence, mais pourquoi devrait-on, une fois de plus, se tourner vers le vieux continent pour découvrir un paradigme transfrontalier contemporain ?

---

[130] *Ibidem*, p. 15-16.
[131] *Ibidem*.
[132] « Aux frontières de l'Europe. Lignes de partage ». Entretien avec Jacques Lévy, par Thierry Fabre, *op. cit.*, p. 10.
[133] Étienne Balibar, *Nous, citoyens d'Europe ? Les frontières, l'État, le peuple, op. cit.*, p. 21.

La question renvoie d'abord à la violence originaire de la relation entre l'Europe moderne et le monde qu'elle investit à partir du XVe siècle et dans lequel elle assume une position hégémonique jusqu'à la moitié du XXe siècle. « L'une des singularités de l'Europe a été d'unifier le monde par la violence et à son profit »[134]. Sujet pivot de la réflexion anticoloniale et postcoloniale, d'Aimé Césaire à Édouard Glissant et de Chinua Achebe à Gayatri Chakravorty Spivak, le geste d'origine engendra deux phénomènes complémentaires : premièrement, il créa « un dégradé d'européanité sur l'ensemble de la planète »[135] ce qui fait que « si vous prenez un point quelconque de la planète, vous allez y trouver un peu d'Europe à l'intérieur, avec des points de départ, des points d'impulsions divers, des endroits qui seront eux-mêmes issus de plusieurs points d'Europe » ; deuxièmement, il produisit également « un effet de ricochet, de rebond »[136] répercuté sur le continent d'origine. Impossible alors de ne pas mettre en relation les manières de penser l'espace politique et culturel inter- et extra-européennes, dans la mesure où les premières reflètent de plus en plus à l'heure actuelle les conséquences subies par l'ancien « centre du monde », ses acteurs se voyant ainsi obligés d'adopter « une vision de la frontière vue de l'extérieur »[137].

Dans un récit intitulé *Aux États-Unis d'Afrique*[138], Abdourhaman Waberi emprunte la formule du conte philosophique en proposant une utopie mondiale régie par le *topos* du monde à l'envers. C'est un monde dans lequel la relation actuelle entre l'Occident, représenté par des États-Unis d'Amérique et une Europe en déshérence, voués au sous-développement, à la pauvreté et aux guerres fratricides, et le Tiers-Monde, incarné par une Afrique prospère et démocratique, prodiguant ses richesses et ses lumières aux pays démunis du monde. Si au premier niveau de lecture ce récit redresse, grâce à la liberté de la

[134] « Aux frontières de l'Europe. Lignes de partage ». Entretien avec Jacques Lévy, *op. cit.*, p. 11.
[135] Dans *Le Discours antillais*, Édouard Glissant trace un parallèle entre les effets culturels de la colonisation européenne de l'Amérique du Nord et celle des Antilles : dans le premier cas, il s'agit d'une transplantation de la culture protestante anglo-saxonne sur un nouveau territoire, alors que dans le second on assiste à un métissage, c'est-à-dire une interpénétration des populations, des langues et des cultures.
[136] « Aux frontières de l'Europe. Lignes de partage ». Entretien avec Jacques Lévy, *op. cit.*, p. 11.
[137] *Ibidem*.
[138] Publié en 2006 aux éditions Lattès.

fiction, les torts historiques tout en en offrant une image décapante des stéréotypes géopolitiques véhiculés par la *doxa* médiatique et idéologique qui cachent des réalités complexes, à un niveau plus profond le texte de Waberi s'avère être une dystopie troublante. D'une part, la reprise en miroir des comportements néocoloniaux et des automatismes exotisants représente davantage qu'un simple cliché littéraire ; elle suggère que ces automatismes et comportements sont peut-être inéluctables, quels que soient les acteurs historiques et les rapports de forces politiques. D'autre part, ce conte philosophique contemporain met en lumière les mécanismes de ce que Graham Huggan appelle « l'exotisme postcolonial », en se référant surtout aux pratiques théoriques développées au sujet de la littérature africaine[139]. Le lien intime entre la reconnaissance des spécificités culturelles et leur interprétation exotique apparaît clairement dans la bienveillance condescendante que le narrateur-chroniqueur manifeste à l'égard des immigrants qui inondent le territoire des « États-Unis d'Afrique » et menacent la prospérité et les certitudes tranquilles de ses habitants.

Une autre dimension corrélée à la précédente émerge dès lors : celle du rapport direct entre l'installation du colonialisme et la pensée politique du territoire.

> Tracer des frontières 'politiques' dans l'espace européen, qui se considérait et tentait de s'instituer lui-même comme le centre du monde, ce fut à l'origine aussi et principalement une façon de diviser la Terre, donc à la fois d'en organiser l'exploitation et d'exporter la 'forme frontière' dans la périphérie, pour tenter de transformer l'Univers entier en une extension de l'Europe, plus tard en une 'autre Europe', construite sur le même modèle politique. Ce mouvement s'est prolongé jusque dans la décolonisation et donc dans la construction de l'ordre international actuel[140].

L'effet de ricochet du projet idéologico-politique pour disséminer l'européanité sous d'autres horizons de pair avec l'inaboutissement du projet d'universalisation de la souveraineté nationale étatique « absolue », autrement dit l'impossibilité d'exporter la forme-Europe et la forme-frontière, appellent à prendre conscience du fait que « l'histoire mondiale de l'impérialisme a débouché non seulement sur la perpétua-

---

[139] Graham Huggan, *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, Londres, Routledge, 2001, p. 37.

[140] Étienne Balibar, *Nous, citoyens d'Europe ? Les frontières, l'État, le peuple*, *op. cit.*, p. 23.

tion des conflits de frontières, mais aussi sur la structure démographique et culturelle typique des peuples européens d'aujourd'hui, qui sont tous des communautés *postcoloniales*, ou si l'on veut des projections de la diversité mondiale au sein de l'espace européen »[141].

Cependant, il ne s'agit ni de contester la validité intellectuelle du concept de frontière et de sa son complexité sémantique, ni d'adopter une vision irénique et pacifiée du monde contemporain et de la littérature qui s'y écrit et qui l'écrit. Le véritable enjeu réside dans l'examen de ce double mouvement d'effacement et de reconfiguration des divisions géographiques, politiques, culturelles, raciales et littéraires. Dans un monde où prolifèrent les signes et les symptômes du nivellement culturel, de l'incorporation géopolitique et de l'effacement identitaire, la question que pose Laurent Dubois revêt un caractère pressant : « qu'arrive-t-il quand les postes-frontières sont abandonnés, que les règles commerciales sont supprimées et que les zones frontalières essentielles à la formation de l'esprit national disparaissent aussi ? »[142] D'autant plus que d'autres signes et symptômes abondent dans le sens contraire du communautarisme, de l'isolationnisme et de l'enfermement. L'objet qui s'offre à notre étude est alors loin d'être unique de même que le processus dont il participe n'a rien d'univoque.

> L'ouverture des frontières territoriales ne signifie pas la disparition totale des frontières et des exclusions mais leur reconfiguration. À la différence du passé, les frontières géographiques servent de moins en moins qu'auparavant à la défense du territoire ; mais le mouvement des gens continue toutefois d'être régulé en fonction du 'soupçon' de paraître étranger. Au fur et à mesure que les avant-postes et les points de contrôle du territoire sont abandonnés, des milliers de frontières mouvantes apparaissent à l'intérieur du territoire national français[143].

---

[141] *Ibidem*.

[142] « […] what happens when the border posts are abandoned, trade restrictions are lifted, and the border zones that were instrumental to the formation of nationality themselves vanish ? » Laurent Dubois, *La République métissée : Citizenship, Colonialism, and the Borders of French History*, *Cultural Studies*, n° 14 (1), 2000, p. 15–34.

[143] « The opening of the territorial borders suggests not the elimination of borders and exclusions but their reconfiguration. Geographical border zones are less and less sites of the intensive policing of the territory that they once were; but the movement of people is nonetheless continually policed based on the 'probable cause' of the appearance of foreignness. As the more solid territorial border posts and checkpoints are abandoned, a thousand shifting borders are set up within the national territory of France », *ibidem*, p. 16.

Il s'agira donc d'envisager la frontière comme interface, comme relation de juxtaposition mais aussi d'interpénétration d'espaces différents. On s'intéressera en l'occurrence aux espaces de la prose narrative contemporaine et des ses configurations hétérogènes et hétérogénériques, nées diversement de la rencontre « d'un imaginaire et d'une écriture »[144]. À l'encontre d'une pensée doctrinaire de l'autonomie littéraire, elle-même « un effet social qui n'installe des différences que relativement [...] à un état de culture », Éric Méchoulan propose la notion d'« usage topique » : « Les usages topiques », remarque le critique, « innervent aussi bien les textes littéraires que les opuscules journalistiques ou les conversations de bistrot. L'admettre conduit à rechercher alors les fines différences de degré qui existent ». Une telle approche permet de rendre compte de l'interpénétration des discours social et littéraire d'une façon non transitive et non hiérarchique, sans postuler donc la supériorité ou la primauté de l'un par rapport à l'autre :

> C'est même à partir de là que l'on pourrait concevoir certains effets et certains enjeux de l'écriture littéraire : une façon de faire habiter des mondes de paroles et d'idées. Si, avec l'autonomie de la littérature, s'est parfois glissée l'opinion que narration et argumentation, univers de l'écriture et connaissance du monde relevaient de territoires étrangers, une approche topique permet de reconnaître que la littérature est savoir du monde et qu'une telle idée n'est jamais qu'un scénario, une intrigue tenue dans sa contraction minimale[145].

Redevables aux apports méthodologiques et conceptuels de la critique francophone et postcoloniale mais préoccupées par-dessus tout de la spécificité des textes eux-mêmes dont la portée imaginaire et la faculté réflexive dépasse souvent les limites de tout paradigme critique, les lectures de cet essai critique sont orientées par trois vecteurs.

---

[144] Je reprends ici la démonstration offerte par Justin K. Bisanswa et Kasereka Kavwahirehi dans un article de synthèse sur le roman africain, en élargissant leur domaine d'applicabilité à un corpus narratif géographiquement et esthétiquement plus large : « On rappellera donc que, quel que soit le présupposé esthétique, la fiction est première dans l'entreprise des romanciers africains. S'ils parlent donc de l'Histoire, de la sociologie, de la philosophie, ce ne peut être que *dans les termes d'un imaginaire et d'une écriture*. Les autres disciplines ne sont donc évoquées que de façon latérale et allusive ». Justin K. Bisanswa et Kasereka Kavwahirehi, « Liminaire », *Tangence*, n° 82, « Savoirs et poétique du roman francophone », 2006, p. 5-14.

[145] Éric Méchoulan, *Pour une histoire esthétique de la littérature,* Presses Universitaires de France, 2004, p. 270.

Le premier est celui des frontières qui enferment le sujet, au sens limitatif de *borders*, « des lieux d'épreuve pour la citoyenneté et la civilité, des lignes de fracture et de forces sur lesquelles la démocratie »[146], comme l'écrit Balibar, de même que tout système politique ou historique, « peut se trouver bloquée ».

Le deuxième vecteur oriente imaginaire de la mémoire, de l'histoire et du temps présent offre un corollaire au premier en s'ouvrant à la positivité des *frontiers*, lieux d'épreuve mais aussi d'échange où l'idéal politique peut « reprendre son élan »[147].

Le troisième vecteur est représenté par les « *confins* » qui représentent un espace de l'entre-deux : « toute une zone incertaine dans laquelle vous pouvez être dans un espace mais déjà dans un autre, ou même, de façon encore plus complexe, dans un état d'indécidabilité qui vous empêche de savoir si vous êtes encore ici ou déjà là »[148]. L'examen de la langue relève les frontières en puissance, parfois sans actualisation concrète, engendrés par des relations d'emboîtement ou de « *co-spacialité* » littéraire, une relation entre « des espaces qui sont *superposés*, qui sont sur la même étendue, on pourrait dire sur le même fond de carte, mais qui en fait obéissent à des logiques différentes »[149].

On aura dès lors compris que l'enjeu principal de cet ouvrage est de mettre en valeur, à travers la lecture en dialogue de textes et d'auteurs séparés par les réflexes politico-culturels et les cloisonnements institutionnels (à travers des classifications telles que « français » vs. « francophone », « engagé » vs. « esthète », « postcolonial » vs. « national »), une communauté d'écriture. Point monolithique ni uniforme, celle-ci se compose de voix singulières qui se rencontrent et se rassemblent, variablement, autour d'une série de matières imaginaires et de manières de dire littéraires.

---

[146] Étienne Balibar, *Nous, citoyens d'Europe ? Les frontières, l'État, le peuple*, *op. cit.*, p. 7.
[147] *Ibidem*.
[148] « Aux frontières de l'Europe. Lignes de partage ». Entretien avec Jacques Lévy, *op. cit.*, p. 10
[149] *Ibidem.*

II

Seuils du sujet

La dimension subjective est un trait saillant de la prose narrative contemporaine, souvent évoquée dans l'exégèse et confirmée par les nombreuses œuvres qui favorisent les manifestations d'un « je » écrivant et pensant. D'être tourmenté par le travail de l'inconscient, les mouvements de la conscience et les élaborations de l'esprit, d'un côté, comme par le face-à-face implacable avec ses semblables et le monde objectif, de l'autre, le sujet fictionnel contemporain ne revendique pas moins son droit à la présence. L'entrelacs de l'intériorité et de l'antériorité, du souci de soi et du travail de mémoire, pour emprunter la formule de Dominique Viart[1], est devenu, au même titre que la redécouverte d'une imagination toute romanesque, une marque incontestée du tournant des années quatre-vingt. Aux confins du XXIe siècle, la réflexion sur le sujet se remarque autant par son omniprésence (on la retrouve dans les moments autoréférentiels de la fiction comme dans le discours d'accompagnement) que par sa prégnance.

La contemporanéité, caractérisée par le flux constant des mouvements transfrontaliers et transnationaux, renforce la dualité subjective des négociations identitaires, vécues « telles deux faces d'une même réalité » car « l'émigration reste comme l'autre versant de l'immigration en laquelle elle se prolonge et survit, et qu'elle continuera à accompagner aussi longtemps que l'immigré, ce double de l'émigré, n'a pas disparu ou n'a pas été oublié définitivement comme tel »[2].

Le raz de marée égotique auquel on assiste à cette époque réévalue la singularité, met l'accent sur l'individuel longtemps écrasé sous le poids des grands systèmes historico-théoriques et semble avoir raison de maint penseur et critique qui « hulule à la mort de l'auteur »[3]. De

---

[1] Dominique Viart, « Dis-moi qui te hante : paradoxes du biographique » in Revue des Sciences Humaines, no 263, 3/2001, p. 15.

[2] Abdelmalek Sayad, *L'Immigration ou les paradoxes de l'altérité*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1991, p. 14. Voir aussi, du même auteur, *La Double absence : des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré* (Seuil, 1999).

[3] William Gass, cité par Maurice Couturier, *op. cit.*, p. 17-18.

Robbe-Grillet à Hervé Guibert et d'Annie Ernaux à Nina Bouraoui, les écrivains déploient des stratégies narratives et explorent des territoires imaginaires qui réaffirment la présence du sujet dans le texte de fiction autant que le regain d'intérêt pour les formes les plus diverses de l'écriture de soi. Le premier fournit l'exemple le plus choquant lorsqu'il lève l'interdit dans *Le Miroir qui revient* : « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi » écrit-il.

> Comme c'était de l'intérieur, on ne s'en est guère aperçu. Heureusement. Car je viens là, en deux lignes, de prononcer trois termes suspects, honteux, déplorables, sur lesquels j'ai largement concouru à jeter le discrédit et qui suffiront, demain encore, à me faire condamner par plusieurs de mes pairs et la plupart de mes descendants : 'moi', 'intérieur', 'parler de'[4].

Si le retour du sujet à l'état pur est constamment remis en cause par la réalité des textes, on est dès lors en droit de se demander qu'est-ce qui rapproche ou éloigne les textes contemporains des poétiques du sujet repérables chez leurs précurseurs. La pratique postmoderne de la métafiction consiste à exhiber des structures narratives faussement accessibles (polars, récits d'amour, d'apprentissage ou d'aventures) lesquelles n'installent le moi au centre du récit que pour mieux le déconstruire « par l'ironie et le doute », pour l'égarer dans le labyrinthe des hypothèses et des projections d'où il sortira « démultiplié », diminué, équivoque[5]. Dans un retournement vertigineux de la thèse autoréférentielle, Michel Foucault avance en 1966 que « Le 'sujet' de la littérature (ce qui parle en elle et ce dont elle parle), ce ne serait pas tellement le langage en sa positivité, que le vide où il trouve son espace quand il s'énonce dans la nudité du 'je parle' »[6]. On pense ici au récit monologué de Sartre qui, à la recherche d'un réalisme de la subjectivité, relie la clarté de l'énoncé romanesque au désordre du discours intérieur, au monologue-portrait ou monologue-récit de Nathalie Sarraute qui s'efforce de capter les processus préréflexifs, les « tropismes intérieurs », à l'écriture « blanche » de Robbe-Grillet dans

---

[4] Minuit, 1983.

[5] *Cf.* Sophie Bertho, « L'Attente postmoderne. À propos de la littérature contemporaine en France », *RHLF*, n° 4-5, 1991, p. 738.

[6] « L'événement qui a fait naître ce qu'au sens strict on entend par la littérature n'est de l'ordre de l'intériorisation que pour un regard de surface; il s'agit plutôt d'un passage au 'dehors' ». Michel Foucault, *La Pensée du dehors*, Fata Morgana, 1986, p.13. Texte publié pour la première fois en 1966 dans le numéro 229 de la revue *Critique*, consacré à Maurice Blanchot.

laquelle le monde objectal s'érige devant le fantasme d'un sujet en rétroaction sur lui-même, aux romans de Claude Simon où la mémoire de l'Histoire n'a de signification que d'être incorporée au ressouvenir individuel. La réémergence de la sphère du sujet dans l'écriture actuelle thématise le passage « hors de soi » : au seuil de la fiction, on est accueilli plus d'une fois par un quidam vide d'affect ou d'inspiration, épigone ou poète déchu, victime tragique ou pantin.

Une figure matricielle de la nouvelle écriture égotique est la posture stéréotypée du jeune plumitif dont l'accès rituel à l'autorité passe, paradoxalement, par l'imitation hagiographique ; les textes contemporains revisitent ainsi, avec une ironie décapante, la scène primitive de la modernité littéraire dans laquelle se conjuguent la croyance au caractère transcendant de l'art et le désir de « la corrélation perpétuelle de ce qu'on appelle l'âme avec ce qu'on appelle le corps »[7]. Il en est ainsi du symbolisme à la fois pathétique et cocasse de la « petite bouture » dans *Rimbaud le fils* de Michon ou de cet aveu de Boris Diop :

> Je dois avouer par honnêteté qu'il fut un temps où je ne croyais en rien d'autre qu'à la littérature. Il me semble d'ailleurs, je dois l'avouer à ma grande honte, que j'imitais dans ma vie réelle les biographies des auteurs que j'admirais. Me figurant qu'un écrivain débutant se devait d'être fantasque et de tourmenter son entourage, je faisais alterner les moments de violente colère et ceux de brillante gaîté[8].

Une étrange maladie frappe les jeunes tâcherons de l'autre côté de l'Atlantique, devenus victimes des modes littéraires cosmopolites,

---

[7] Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne,* in *Œuvres complètes,* tome II, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p, 685.

[8] « Dans l'enquête pour son article 'Boubacar Boris Diop, l'inconsolable de Murambi', Catherine Bédarida mentionne qu'il s'est doté du prénom Boris par lequel l'appellent ses proches à l'âge de vingt ans, s'inspirant du personnage du jeune immigré russe dans *Les chemins de la liberté* de Jean-Paul Sartre. Ce prénom rappelle ainsi l'âge de la passion pour la culture et surtout pour la philosophie et la littérature pour nourrir son engagement politique et maîtriser son écriture romanesque à venir. [...] En ajoutant ce prénom à son nom d'état civil pour constituer un nom de plume, Boubacar Boris Diop n'a pas voulu seulement faire plaisir aux proches qui ont partagé la même expérience que lui, mais aussi marquer que son œuvre va être à la fois une continuité sur le plan littéraire et une objectivation, un réexamen à froid, en prenant de la distance, de sa vie passé. Ce non de plume peut être considéré aussi comme un dédoublement de la personne de Boubacar Boris Diop : Boubacar Diop, excentrique dans son engagement politique et professionnel d'hier, et Boubacar Boris Diop, écrivain d'avant-garde d'aujourd'hui ». Jean Sob, *L'Impératif romanesque de Boubacar Boris Diop,* Éditions A3/Panafrika, Ivry/Seine, 2007, 35-36.

ainsi que le montre ce passage sarcastique d'Émile Ollivier, écrivain québécois d'origine haïtienne :

> Nous avions fait nôtre le slogan à la mode : Littérature, amour et révolution. Le recours à la littérature était notre réponse à la malédiction. La littérature excusait tout. Nous étions entrés en poésie comme on entre en religion. Nous étions devenus à Montréal des adeptes de *Tel Quel*, des fans de Barthes et de Derrida alors que nous n'avions lu de leurs œuvres que la quatrième de couverture. Nous nous servions d'eux comme tailleurs d'habits moraux, chapeliers pour transcendances insolites, bottiers pour chausser des métaphysiques de pacotille. Nous nous étions telquelisés comme on se morphinise[9].

Quand bien même elles ne sauraient gommer les différences entre les poétiques d'écrivains, ces formulations analogues à l'égard de l'épuisement d'une certaine mythologie fantasmatique de la modernité littéraire, indiquent pourtant la possibilité d'un espace de partage, d'un *ethos* contemporain pour lequel le retour sur le passé prend une double signification : reconnaître sa dette envers les modèles littéraires et abolir cette même dette, érigée par la « Vulgate moderne » en véritable interdit d'écrire, en se plongeant dans l'épaisseur du vécu, familial, communautaire ou social.

Pour ouvrir une brève parenthèse, on est tenté de dégager un parallèle entre les mutations de la relation généalogique dans la fiction française contemporaine et celles de la relation entre critiques et textes, qualifiée par Edward Said de passage de la « filiation » vers « l'affiliation ». Il envisage ce changement comme un abandon du paradigme autoritaire au profit d'un rapport professionnel ou « transpersonnel » :

> Si la relation de filiation était maintenue par les liens et les formes naturelles de l'autorité – parmi lesquelles on compte l'obéissance, la peur, l'amour, le respect et le conflit instinctif –, la nouvelle relation d'affiliation infléchit ces liens en leur imprimant des formes transpersonnelles telles que l'esprit corporatiste, le consensus, la collégialité, le respect professionnel, la classe et l'hégémonie de la culture dominante[10].

Conçue telle une investigation de ce que Pierre Michon appelle « la genèse de mes prétentions », la fiction du sujet se façonne tantôt selon

---

9 Émile Ollivier, *La Brûlerie*, *op. cit.*, p. 37.

10 Edward Said, *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge, Harvard University Press, 1983, p. 20.

le modèle de l'écriture de soi, tantôt selon le mode du roman mémoriel[11]. Elle ne saurait ni se réduire à un seul modèle narratif ni se disséminer en une multitude de formes singulières, incomparables et solitaires. On assisterait plutôt à des configurations narratives qui émergent telles des solutions narratives à une commune question : « Comment se dire soi-même en racontant le monde ? » Par conséquent, dans les analyses qui suivent « on ne raisonnera donc pas en termes stricts d'histoire des genres mais en termes de typologie des textes », pour emprunter l'argument de Gilles Philippe. Ses propositions sur le statut argumentatif des textes romanesques nous semblent particulièrement porteuses lorsqu'il s'agit de fiction contemporaine dans laquelle le mélange d'« exemplarité narrative » et de « digression doctrinale » engendre des cas surprenants autant du point de vue de leur assemblage que de leur usage dont la figure dominante serait le « métissage de l'autobiographique et du romanesque »[12]. Son intégrité menacée par la lame de fond des pulsions et des affects, sa visibilité toujours obscurcie par les ombres du passé, le sujet de la fiction contemporaine ne saurait se livrer que par la médiation ou l'intercession de l'altérité. S'ajoute à cela ce que Warren Motte appelle, dans son ouvrage *Fables of the Novel*, « le rejet de l'exceptionnel et de l'extraordinaire au profit du trivial et de la vie ordinaire »[13] dans les romans écrits après 1980.

Tout en reconnaissant la puissance fictionnelle de l'écriture autobiographique, informée par les « matrices narratives et schèmes figuratifs » du roman, Bruno Blanckeman propose une typologie quintuple qui repose néanmoins sur la charge romanesque des textes : l'autofiction (sous le mode phénoménologique chez Hervé Guibert ou Philippe Sollers ou épiphanique chez Louis-René des Forêts ou Marguerite Duras), la forme généalogique (Pierre Bergounioux, Richard Millet, Jean Rouaud, Pascal Quignard), la forme « littérariste » (douce : Renaud Camus, Marie Redonnet ou programmatique : Georges Perec), la forme dialogale (recherche de paternité chez Pierre Pachet et Linda Lê, ou en polydysphonie pour Nathalie Sarraute ou Christine Angot)

---

[11] Bruno Blanckeman, « Figures intimes/postures extimes », *L'Intime-L'Extime*, études réunies par Aline Mura-Brunel et Franc Schuerewegen, Amsterdam, Rodopi, 2002, p. 43. L'article se trouve p. 43 à 51.

[12] *Cf.* l'introduction, « Notes sur le statut argumentatif des textes romanesques » dans Gilles Philippe dir., *Récits de la pensée*, SEDES, 2002, p. 13-22.

[13] Warren Motte, *Fables of the Novel : French Fiction Since 1990*, Normal, IL, Dalkey Archive Press, 2003.

et enfin la forme ethnographique (Annie Ernaux ou le Perec des « Lieux d'une fugue »[14]). À cette liste on pourrait ajouter la forme facétieuse, où la fiction romanesque prétend emprunter la forme autobiographique pour mieux invalider les illusions fondatrices du genre et obliquer vers d'autres horizons romanesques. La forme facétieuse est présente chez Abdourahman Waberi, Marie Ndiaye ou Éric Chevillard dont le héros anonyme lance cette belle plaidoirie à la défense du genre autobiographique :

> moi qui craignais de voir s'essouffler rapidement ce récit, voilà qu'un second volume va être nécessaire (à paraître), puis beaucoup d'autres encore pour ne rien omettre de notre passé personnel commun, une somme, une œuvre universelle qui récupérera toutes les autobiographies et nous dispensera de leur lecture répétitive, évoquant au fil des pages le préau, le grenier, la punition, le champignon, la lettre, la rencontre, le mensonge, l'accident, la chanson, le baiser, l'incendie, l'examen, la fracture, la rupture, la tempête, également les plus modestes événements de cette vie inévitable[15].

L'analyse peut ainsi aboutir à une classification, certes enrichissante grâce aux nombreuses catégories mobilisées : pragmatiques, phénoménologiques, énonciatives, reposant en fin de compte sur le degré d'éloignement/de rapprochement entre la matière narrative et un hypothétique niveau zéro de réalité. Qu'elle soit une émanation subjective ou historiquement vérifiable, qu'elle relève d'une stratégie textuelle ou d'une intentionnalité testimoniale, une typologie fondée sur le degré de fictionalité diminue la complexité d'une écriture toujours liminaire et relevant simultanément de plusieurs régimes d'écriture et de vraisemblance. C'est dire qu'au lieu d'étudier le rapport binaire du dedans et du dehors, d'une vérité intime et d'un imaginaire public, d'un intime et d'un extime, on privilégiera les lignes de fracture et de partage entre ces différents gestes instituants de la subjectivité littéraire.

La première partie du chapitre sera consacrée aux modalités narratives de l'atavisme fictif dans l'écriture mémorielle de Jean Rouaud et de Boubacar Boris Diop. Le terme se rapproche de celui employé par Jens Oliver Müller en référence à l'œuvre de Jean Rouaud, à savoir « das mnemonisches Schreiben » une forme littéraire qui relève en égale mesure de la « Textgedächtnis » : mémoire du texte et de

---

[14] Dans *Je suis né*, Seuil, La Librairie du XXe siècle, 1990, p. 15-31.
[15] *Préhistoire,* Minuit, 1994, p. 58-59.

l'« Erinnerungstext » : écriture du souvenir, remémoration romanesque[16]. Dans la seconde partie, en contrepoint, l'écriture anti-atavique de Nina Bouraoui et d'Annie Ernaux. Pour finir, nous nous intéresserons aux enjeux et limites de la relation entre sujet écrivant et communauté chez Pierre Michon et Patrick Chamoiseau.

1. Lignes de fracture

Lieu commun des fictions de la mémoire, l'archéologie du passé familial en est presque toujours l'embrayeur rituel, alors que le sujet de cette quête se donne d'emblée comme unanime, collectif, indistinct. Cela qui rattache le travail de mémoire à un processus atavique, c'est-à-dire une résurgence et transmission continue de traits communs d'une génération à l'autre. Jean Rouaud l'explique bien dans un entretien avec Sylvie Ducas lorsqu'il insiste sur l'énonciation plurielle, justifié dans la diégèse par la focalisation sur les jeunes enfants témoins de la mort du père, dans *Les Champs d'honneur* ; pourtant, il s'agit plus que d'une stratégie narrative, car c'est « le nous qui s'exprime, comme une voix intérieure collective, un ressassement du souvenir » (*CH*, 300), ce souvenir étant celui du lignage ayant investi la voix narratrice. De même dans les *Vies minuscules* de Pierre Michon, les femmes veilleuses, des « ombres aspirant à plus d'ombre » hugoliennes, transmettent rituellement la légende obscure des « aïeux » lointains, gens du village dont la mémoire meurtrie remonte à plusieurs générations dans le passé. Ce sont « les pères des pères », destinés à occuper le cadre d'un spectacle mémorable : le départ pour les colonies d'un pauvre orphelin, le fils ingrat, chassé loin de la maison paternelle. Les protagonistes de ces scènes exemplaires semblent évoluer sous l'impulsion d'une loi irréfragable qui s'incarne en eux comme jadis en leurs ancêtres. Il en est ainsi du paysan ignorant Toussaint Peluchet qui retrouve « de la vieille arrogance patriarcale » « le vieux geste définitif » : « la droite du père se tend vers la porte, la chandelle fléchit, le fils est debout [...] s'encadre sur le seuil, sombre dans le contre-jour » (*VM)* ou l'interdit qu'oppose au désir vagabond de la fille un père « qui ne concevait pas qu'on voulût autre chose que

[16] Jens Oliver Müller, *Poetik der Memoria im Romanwerk von Jean Rouaud*, Tübingen, Niemeyer, 2004.

ce dont il était à son insu la voix tyrannique » (*M*, 141). Ce sont des êtres agis, des acteurs possédés par les « seules vérités » dont le sens leur échappe, des « vérités niaises, terrifiées et hagardes qui parlent d'aïeux, de morts vaines et de permanence du malheur » (*VM*, 35). À travers eux se rejoue le théâtre d'une une mémoire atavique, codée, sempiternelle dans lequel les individus, dépouillés de toute qualité particulière, endossent les rôles abstraits impartis par le destin ou la terre qui « ne voulait rien savoir. Elle ne pouvait que refuser son émancipation à celui en qui elle s'était trouvé une âme. (On peut regarder comme négligeables, à son point de vue, les réincarnations périodiques de cette âme, les figures aux noms alternés, Étienne, Jean, Pierre, Baptiste, ... qu'elle habita successivement.) » (*M*, 114) *Mère-Solitude* d'Émile Ollivier s'ouvre sur une absence que révèle le pathos d'une racinienne inversion : « De père, je n'en ai jamais vu, jamais connu. […] De père, il n'en a jamais été question »[17]. Le trope du père absent, associé à la manipulation historique de la mémoire et à l'absence de racines, apparaît dans l'œuvre d'Ananda Devi, thématisé en termes proches de ceux-ci, par l'évocation appuyée des aïeux, du passé et de la mémoire. La figure que l'écrivaine mauricienne nomme « lepasant » dans son roman *Sourir* participe d'un récit sur la filiation dégradée et la perte de légitimité collective, sur un monde peuplée par des « âmes errantes », des « écorces vides », capturées par un « passé-présent incertain »[18].

Telle scène pathétique trouve sa contrepartie burlesque sous la plume d'Éric Chevillard qui met à nu la répétition mécanique et les dévoiements monstrueux de la filiation. Ainsi du narrateur innommable de *Préhistoire* qui se rappelle son bannissement de la maison paternelle :

> Je pense souvent à mon frère. [...] Il est aujourd'hui à la tête de la conserverie prospère dont je refusai moi-même de prendre la direction, après mon arrière-grand-père, mon grand-père, mon père, quand vint mon tour, échappant la premier à la singulière malédiction qui frappait depuis un siècle les fils aînés de notre famille, il y eut des cris, des pleurs, puis mon père me montra la porte. (*P*, 24-25).

Plus inquiétante encore est la description des liens parentaux, car au sujet de la mère on apprend les suivants :

---

[17] Émile Ollivier, *Mère-Solitude*, Le Serpent à plumes, 1994 [1983], p. 9.
[18] Ananda Devi, *Sourir*, Gallimard, « Continents noirs », 2002, p. 113 et p. 86.

> Son propre père était l'ami du propre père de mon propre père et l'époux de la sœur de mon grand-père, c'est-à-dire que son père avait épousé la tante de mon père. Si toutefois mes fonctions m'en laissent le loisir, j'envisage sérieusement d'établir l'arbre généalogique de notre famille qui pourra orner les deux premières pages de ce récit sans en compliquer inutilement la lecture. Pour dire les choses crûment, mes parents furent liés d'abord par un étroit cousinage. Qu'importe. Au reste, nous sommes tous consanguins, de la même veine, nous baignons dans le même sang, et, puisque nous sommes tous frères, nous sommes à plus forte raison cousins. Le mariage de mes parents fut hâté lorsque ma mère et plus proche cousine eut avoué sa relation avec notre cousin, mon père, et qu'un cousin commun allait leur naître au printemps [...] (*P*, 35-36).

Dans cette description ahurissante, la généalogie réalise son rêve totalitaire car le tissu familial, se nourrissant de sa propre substance, s'accroît et s'épaissit jusqu'à gagner une sorte de perfection opaque (les parents sont cousins les uns des autres comme de leurs enfants) mais elle perd sa fonction sociale structurante et se désintègre dans l'indifférence du cousinage universel et de l'insignifiance du « Qu'importe ».

L'absence à soi-même de l'individu investi par les réflexes ancestraux mobilise tout un imaginaire du mystère, du voyage et de la descente aux enfers. On n'en retiendra ici, à titre d'exemple, que le réseau motivique de l'enfouissement : le « puits » et le « cagibi intérieur » où le protagoniste de *Rimbaud le fils* de Michon refoule ses parents, la malle ou le sac dans *L'Orphelin* ou *La Toussaint* de Pierre Bergounioux, la cave dangereuse « où il faut entrer coûte que coûte » qu'évoque Annie Ernaux dans *Se perdre*[19] et le « caveau familial » de Jean Rouaud. La tombe est parfois celle du fils rebelle, que le père érige pour atténuer le scandale d'une disparition prématurée, contre-nature car se laissant mourir avant son temps la progéniture porte un coup fatal à la loi atavique : il en est ainsi du tombeau richement orné de Fadel dans le roman de Boubacar Boris Diop qui marque la soumission posthume du fils à l'autorité paternelle, lui-même agent de l'autorité politique, ou d'Antoine Peluchet dont la sépulture sans corps récupère son désir exorbitant de fuir, de s'arracher à l'emprise du lignage, dans la logique inexorable de la « race » des fils. Ce dernier exemple ajoute une autre dimension à cette place du dernier repos et du triomphe de l'atavisme : c'est un lieu vacant à jamais, une béance

[19] « Ce besoin que j'ai d'écrire quelque chose de dangereux pour moi, comme une porte de cave qui s'ouvre, où il faut entrer coûte que coûte ». Annie Ernaux, *Se perdre*, Gallimard, 2001, p. 377.

ouverte au prochain occupant qui est encore à venir, car toujours déjà là. De ce paradoxe en voilà une formule saisissante qui ramasse les significations diverses de l'imagerie sépulcrale et les organise selon un principe de sérialité :

> Au cimetière de Saint-Goussaud, la place d'Antoine est vide, c'est la dernière : s'il y reposait, je serais enterré n'importe où, au hasard de ma mort. Il m'a laissé la place. Ici, fin de race, moi le dernier à me souvenir de lui, je serai gisant : alors peut-être il sera mort tout à fait, mes os seront n'importe qui et tout aussi bien Antoine Peluchet, près de Toussaint son père. (*VM*, 55)

Étrange opération de l'esprit qui consiste à envisager l'avenir comme passé, et ce, non sous l'emprise d'un nostalgique retour aux origines, mais par un besoin pressant de trouver une légitimité au présent et à ses œuvres qui ne peut lui être accordée que par ce que Rouaud appelle une vue de l'esprit absolue », celle de la postérité, c'est-à-dire d'un présent projeté au-devant de lui-même et déjà prêt à porter un jugement posthume sur ses œuvres. Ce n'est pas un hasard si, dans son entretien avec Sylvie Ducas[20], Jean Rouaud fait plusieurs fois appel à ce paradoxe. Pour décrire les raisons de son passage à l'acte, de son devenir-écrivain, il dit : « vous faites ce pari fou que votre œuvre ne prendra sens que dans cette postérité littéraire-là » (*P*, 296) ; évoquant le rôle que joue la critique universitaire dans sa propre inscription dans le « continuum littéraire », il emploie cette phrase : « Les signes avant-coureurs de cette postérité littéraire passent justement par ces gens qui ont étudié toute l'histoire de la littérature, qui l'ont démontée etc. »

Aussi l'absence de légitimité réelle – qu'elle soit relative à la situation du fils bâtard, orphelin ou rebelle, ceci n'enlève rien à la conviction intime d'illégitimité – se traduit fictivement par une surenchère de légitimité posturale. Faisant sienne la tâche d'« écrire des vies », chaque narrateur s'autorise en même temps à réinventer la fable originaire dont il comble les lacunes et réaménage les faits. Dans la citation du texte de Michon, on aura remarqué par exemple la condition ambivalente du narrateur telle que son récit la fait paraître : il est, d'une part, le laissé-pour-compte de la famille, le mal loti – Antoine Peluchet ne serait-il disparu dans l'obscurité du continent africain, « je

[20] Silvie Ducas, « Bibi en l'an 2000 » entretien avec Jean Rouaud, in *Jean Rouaud. Les Fables de l'auteur* sous la direction de Sylvie Ducas, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2005, p. 287-306.

serais enterré n'importe où, au hasard de ma mort », dit-il –, et jouit, d'autre part, d'une place d'exception, « fin de race, moi le dernier à me souvenir de lui, je serai gisant », ce qui fait de lui un enfant-roi (le gisant), la finalité ultime de son lignage et le fin mot de l'histoire. Sous l'humble masque du scribe, figure quasi-omniprésente de cette écriture mémorielle (chez Pierre Michon, Richard Millet, Gérard Macé, Pierre Bergounioux, Linda Lê), se cache un fils ou une fille rêvant de devenir auteur(e) du père en le ramenant au présent avec une puissance d'évocation proche de la « résurrection de la vie intégrale » que Michelet rêvait de donner à l'écriture historique. Dans la prose narrative, cela arrive lorsque le récit aoriste, après s'être longtemps tenu à la frontière du souvenir figé dans le passé et de la remémoration ancrée dans un présent qui « tire le passé à soi », selon l'expression inspirée d'Éric Méchoulan, abandonne la manière indirecte ou allusive et bascule dans l'immédiateté d'un présent intemporel. Dans *Les Champs d'honneur* ce glissement intervient à la fin de la troisième partie, dans la grande scène d'Ypres ayant pour protagoniste un Joseph, annonciateur du père, dont la mort inaugurale marque « une borne, un point zéro qui détermine l'avant et l'après »[21].

Ces proses cultivent une relation intermittente avec la vérité historique, ce qui interdit leur interprétation sous l'angle du réalisme social, de la fiction historique ou du roman d'archives. Aussi pour ces écrivains comme pour Sartre dans *L'Idiot de la famille*, « l'écriture narrative s'incarne dans un donné documentaire qui la configure de façon asymptotique à la vérité : elle tend à la rejoindre »[22]. Quoiqu'ils soient profondément ancrées dans « l'histoire dont on a encore la mémoire vive soit que le narrateur en ait été témoin, soit qu'il en tienne le récit d'un témoin direct », les romans mémoriels de Boris Diop et de Rouaud montrent une parfaite « indifférence à l'exactitude référentielle »[23] des faits racontés, ainsi que le souligne Sylviane Coyault-Dublanchet. Parlant du travail préparatoire à son roman, Boris Diop offre une illustration éloquente : « J'ai conçu ce roman en disant : 'Je vais créer un personnage qui se nomme Fadel et qui va se souvenir

---

[21] *Pour vos cadeaux*, Minuit, 1998, p. 12.

[22] François Noudelmann, « Roman spéculatif et vérité spéculaire », in Gilles Philippe dir., *Récits de la pensée*, *op. cit.*, p. 26.

[23] Sylviane Coyault-Dublanchet, *La Province en héritage. Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Genève, Droz, 2002, p. 178 et 179.

d'évènements qu'il n'a peut-être pas vécus.' C'est ça l'histoire : se souvenir d'évènements qu'on n'a peut-être pas vécus »[24].

La différence essentielle entre les deux formes narratives réside cependant dans la leçon que biographe et romancier tirent de cette soudaine métamorphose du passé raconté en présent vécu : le premier s'attache à thématiser le « désœuvrement » d'une écriture qui sous le masque du devoir de mémoire filial dissimule la hantise d'une trahison qui d'être symbolique n'en est pas moins réelle : « À voir mon nom imprimé, il me semblait que j'étais un imposteur ou que j'eusse craché à la figure de ma mère »[25], alors le romancier trouve dans ce « fiasco » le foyer de son invention fictionnelle et la source de son autorité fictive. L'écriture de soi entretient avec le passé narré un rapport surtout antiquaire (au sens nietzschéen), favorisé par la thématique du minuscule, du provincial et du marginal qui soustrait l'objet mémoriel au passage du temps et le renferme dans le reliquaire de l'écriture. D'ailleurs le motif des reliques confirme le travail de gardien de la mémoire mené par l'écrivain. Le roman mémoriel, bien que reposant sur une imagerie vestigiale, l'incorpore en revanche dans une structure monumentale, à savoir un édifice narratif complexe, où l'histoire individuelle croise la grande histoire et la rend possible, autrement dit compréhensible en tant qu'expérience vécue.

> Par souci d'objectivité nous avons préféré mettre en forme les cahiers posthumes de Fadel. Plus précisément, nous avons mis au propre le brouillon de ce qui aurait sans doute été son autobiographie. [...] Voici donc le résultat de notre modeste reconstitution. Nous avons voulu proposer un sens, promener un rayon d'amicale lumière à travers la vie obscure de Fadel, ce labyrinthe hostile et presque illisible, enchevêtrement d'hallucinants hasards et phantasmes péremptoires. (*TM*, 49)

Ainsi s'exprime le narrateur principal du roman *Les Tambours de la mémoire*. Son auteur, Boubacar Boris Diop, est un écrivain sénégalais de langue française et ouolof. Depuis son début romanesque avec *Le Temps de Tamango* – une méditation satirique sur le métier d'écrivain et le labyrinthe de la mémoire, sujets qui définissent son écriture et trouvent leur expression la plus complexe dans le conte philosophique *Le Cavalier et son ombre* –, il forge un univers de création où

---

[24] *Lingua Romana*, Vol. 2, N° 1, 2004, Entrevue avec Boubacar Boris Diop, Dakar, le 3 juin 2003.

[25] Richard Millet, « L'écrivain Sirieix » (1992) in *L'Angélus, La Chambre d'ivoire, L'Écrivain Sirieix*, Gallimard, Folio, 2001, p. 247.

s'entrecroisent la recherche d'une extrême justesse de la diction romanesque, le plaisir du conteur et la conscience du rôle politique de l'écriture. L'œuvre de Boris Diop, qui pratique aussi le genre essayistique voire la polémique notamment dans *Négrophobie* publié en collaboration avec François Xavier Verschave et Odile Tobner[26], connaît un moment de césure, une crise dont témoigne *Murambi, le livre des ossements*, publié en 2001. Conçu à la suite d'un voyage d'artistes sur les traces du génocide au Rwanda[27], *Murambi*, par son cahier des charges testimonial, ancre la fiction romanesque dans la vérité historique authentifiée par la recherche d'archives, les lieux de mémoire et les témoignages de ses acteurs, aussi bien survivants que bourreaux. Ébranlée par cette expérience, la poétique romanesque de Boubacar Boris Diop subit alors un double infléchissement. D'une part, l'écrivain effectue un retour palinodique sur ses œuvres antérieures caractérisées par une plus grande liberté imaginative (désencrage fantastique, plusieurs niveaux de réalité et jeux avec les attentes du lecteur) et des préoccupations formelles (constructions narratives labyrinthiques et spéculaires). La remise en cause autocritique mène à un réinvestissement positif de l'engagement littéraire et de la responsabilité de l'écrivain, notions qui, dévalorisées notamment dans leur acception sartrienne, par la majorité des confrères de Boris Diop, lui permettent de tenir un discours littéraire singulier. Celui-ci est orienté d'un côté par la promotion d'une littérature nationale sénégalaise non-francophone, dans les langues autochtones, projet militant qu'il illustre, pratiquement, par des actions culturelles concrètes et, littérairement, par son roman ouolof *Doomi Golo*[28]. De l'autre côté, sa critique prend en ligne de mire le parisianisme littéraire des autres écrivains, notamment des écrivains « francophones » tels que le chef de file des « créolistes », Patrick Chamoiseau. Ses réserves à l'égard du texte collectif sur la littérature-monde en français, en particulier sur

[26] Les Arènes, 2005.

[27] Dans le cadre de l'opération *Écrire par devoir de mémoire* parrainée en 2000 par le festival littéraire Fest'Africa de Lille et la Fondation de France, à laquelle participèrent Véronique Tadjo (Côte d'Ivoire), Abdourahman Waberi (Djibouti), Tierno Monénembo (Guinée), Koulsy Lamko (Tchad), Monique Ilboudo (Burkina Fasso), Meja Mwangi (Kenya) Jean-Marie Rurangwa, Venuste Kayimabe et Kalissa Rugano (Rwanda), et Noky Djedanoum (Tchad).

[28] Au titre signifiant « Les petits de la guenon », le livre a été publié par les éditions Papyrus de Dakar en 2003. « Le français n'est pas mon destin » entretien avec Boubacar Boris Diop de Taina Tervonen, octobre 2003.

les dangers du nivellement culturel et sur la perte de toute valeur politique d'une littérature mondialisée, obéissant au conditionnement du marché et au narcissisme complaisant des créateurs, tendent à confirmer le renouveau éthique de sa poétique d'auteur. Mais elles rappellent également la nécessité stratégique de la polémique : « Pour l'auteur francophone, il s'agit d'établir son texte dans un milieu instable (et d'abord au plan linguistique), où les hiérarchies sont fluctuantes et mal acceptées, les publics hétérogènes, et de le faire reconnaître sur une scène littéraire occidentale qui lui est peu propice. D'où la nécessité d'une scénographie précise réagissant à tant d'incertitudes »[29]. Une fois la valeur de cette rupture symbolique reconnue, on ne saurait négliger les points de continuité dans l'évolution de cet auteur qui d'affirmer « Le français n'est pas mon destin » ne cesse toutefois de poursuivre son œuvre française avec le roman *Kaveena*[30], et qui, inversement, de déplacer l'accent sur la dimension engagée de l'écriture, ne délaisse guère une recherche romanesque toujours déjà politique.

Jeune cadre ambitieux, jaloux et peu fiable de son propre aveu, le narrateur-témoin des *Tambours de la mémoire* s'appelle Ismaïla Ndiaye et il raconte l'histoire de Fadel Sarr, fils rebelle, voyageur fantasque et écrivain tragiquement disparu, devenu victime d'un système autoritaire mis en place par la génération de son père. Ismaïl fait en outre figure de copiste, correcteur et éditeur posthume des écrits de celui-ci, autrement dit, il joue le rôle équivoque d'auteur fantôme et d'héritier spirituel d'une œuvre orpheline qu'il n'hésite pas d'ailleurs à modifier, en prenant la décision unilatérale de supprimer certains passages « incompréhensibles ». Ce faisant il agit contre la volonté de son épouse, Ndella, coéditrice du texte, qui en préconise quant à elle une « restitution intégrale ». L'ambiguïté scripturaire et éthique caractérise le premier étage de la narration, celui où l'agencement de l'histoire de Fadel, faisant écho à la mise en forme du texte qu'il a rédigé de son vivant, efface les traces de son origine, de sa matérialité et en fait un objet idéalisé, « statufié » selon un terme qu'emploie Roger Chartier au sujet du texte-monument[31]. C'est également le niveau le plus décisif, le lieu de rencontre et de tension entre différentes

---

[29] Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale, op. cit.*, p. 110.
[30] Philippe Rey, 2007.
[31] *Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature (XI*e*-XVIII*e *siècle)*, Seuil, 2005.

instances narratives rassemblées par la même interrogation pressante : Qui autorise l'auteur ? D'où l'auteur ou ce qui se donne pour tel tient-il son autorité ? Le discours du narrateur principal, Ismaïla, soutenu par les faits et dires de la diégèse, dont il assume le contrôle même si les deux tiers du récit reposent sur le témoignage écrit du disparu, Fadel Sarr, thématise la quête de l'autorité à travers le deuil familial, la perte de légitimité de l'histoire officielle et du pouvoir politique fondé là-dessus et l'échec d'un retour aux grands récits communautaires (mythe, légende, roman historique ou engagé).

À peine deviné à travers une scénographie d'abord discrète, qui s'affermit ensuite au fur et à mesure que l'on touche au cœur de l'histoire, le contexte africain fournit à l'interprétation une cadre de référence déterminant mais ambigu. Racontant l'histoire posthume de Fadel, fils rebelle et héros tragique, le récit s'enracine dans la tradition orale africaine, celle des contes populaires et des veillées funéraires. Mais c'est dans une autre tradition, littéraire et livresque, que le texte vise à s'inscrire, par son écriture complexe qui alterne homodiégèse et hétérodiégèse, déstabilise sa propre énonciation en la confiant successivement et contradictoirement à plusieurs personnages et exploite adroitement l'interdiscursivité et l'enchâssement narratif pour augmenter l'effet de surprise et cultiver l'indécidabilité. La double vocation générique et culturelle du roman est reprise au niveau intradiégétique par la dualité du personnage situé au centre des trois récits qui forment l'échafaudage narratif des *Tambours de la mémoire*. Le récit-cadre est celui d'Ismaïla, légataire de l'œuvre et de la mémoire de Fadel, dont l'ambivalence à l'égard de l'ancien ami et rival sentimental transparaît en même temps que sa détermination profonde de reconstituer la trajectoire du disparu et de restituer à l'aventure de celui-ci, aussi invraisemblable fût-elle, sa valeur et son intégrité symboliques. Les défauts de caractère – jalousie, lâcheté, cynisme – font de lui un narrateur peu fiable, un compère de Charles Kinbote ; ce qui porte à penser que sa dualité relève de l'hypocrisie. Toutefois, à la différence du personnage du roman *Feu pâle* de Vladimir Nabokov, qui vampirise l'œuvre orpheline, Ismaïla se met au service de l'œuvre de Fadel. Hypocrite, il l'est au sens étymologique, est d'abord celui qui distingue, explique ou interprète, voire théâtralement, celui qui « mime », celui qui accompagne l'acteur avec des gestes.

Le roman se présente dès lors comme un travail de reconstitution éditoriale accompli par Ismaïla et sa compagne à partir du journal et

des lettres, qui combine la narration à focalisation interne du voyage de Fadel au pays de Wissombo avec des citations intercalaires extraites de ses écrits et des commentaires appartenant aux éditeurs-narrateurs. Ainsi se dessine la figure de ce personnage dont le nom, *fadila* ou *fedila* signifie mérite, supériorité, alors que Sarr renvoie à séparation, divorce. Sa première évocation surmontée de l'expression emblématique, « les deux Fadel », entérine l'idée d'une division profonde, atavique, confirmée par la relation que le jeune homme entretient avec les figures paternelles. Dissimulant d'abord sa soumission à l'autorité paternelle sous les apparences de l'indifférence et de la frivolité, il se montre de plus en plus rétif jusqu'à la grande scène de rupture qui, installée au centre du livre, représente son point focal. L'objet de plusieurs prolepses comminatoires qui transmettent le point de vue du père ou le sens commun, « l'explication définitive » gagne en tension dramatique ; plusieurs fois évoquée par la suite, elle ajoute une touche destinale/hérétique au portrait du révolté visionnaire. La narration mélange le récit de pensées et de paroles avec des passages au style indirect libre à cette narration feuilletée s'ajoutant les commentaires intercalaires d'Ismaïla dont le but déclaré est de désambiguïser la scène mais qui transforme ainsi la conversation familiale dans un dialogue public. Dès l'abord, le récit se focalise sur le personnage du père, El Hadj Madické Sarr, ancien chef d'une révolution dévoyée, devenu à l'âge de raison suppôt d'un ordre politique autoritaire, qui s'apprête à affronter son fils désœuvré en soupesant toutes les mesures de coercition « douces » mises à sa disposition : couper ses vivres ou bien lui rappeler le respect des aînés et des coutumes qu'exige la tradition. Ses réprimandes remâchent les stéréotypes de la tendre inquiétude pour le fils prodigue en qui l'homme reconnaît son jeune *alter ego*, du jugement sévère devant ses égarements et de la nécessaire leçon de vie qu'il lui faudra administrer, succédané moderne du rite d'initiation à l'âge adulte : « Ramener Fadel à la vie [...] l'aider à mûrir. [...] il ne voulait pas affronter les dures réalités de la vie. Facile de rester en enfance, de se bercer des récits mélodieux de sa propre mémoire [...] son refus de devenir adulte » (*TM*, 113). Au père qui, « le dominant de sa haute taille », l'oblige aussi à consentir à « ce rôle mille fois joué ailleurs, par d'autres, du Fils indigne », Fadel oppose une résistance d'autant plus violente qu'elle reste longtemps silencieuse et ne s'exprime que pour dénoncer l'impossibilité d'un échange quelconque. Sa révolte est absolue parce qu'elle refuse le

drame familial dans lequel son père (soutenu par la mise en récit de la première moitié du roman) le fait figurer. Absent au monde (il a « l'impression d'être tellement en dehors de tout ça »), son père devenu un étranger à ses yeux (« Non, ce n'est pas à lui que cet homme mince et distingué, aux cheveux argentés, est en train de parler »), Fadel s'évade dans un tableau figurant le bonheur familial perverti, une scène sans paroles dont les images traduisent la signification véritable du discours officiel que lui tient son géniteur :

> Lui, Fadel, il vient d'ouvrir à l'improviste le portail du vaste jardin, il se voit lui-même étendu sur une chaise plainte, jouant avec les boutons d'un petit poste radio, il voit aussi Madické, le père de Fadel, debout face à son fils, épervier prêt à fondre sur sa proie, Madické ne sait pas qu'un autre Fadel, le vrai, se tient derrière lui, observant avec détachement et ironie son tête-à-tête avec l'ombre étendue sur une chaise plainte, très intéressé assurément par ce tableau immobile, image même, ô combien frustrante, de la mesquinerie de son existence... Où donc son destin de Rebelle ? Où donc les chevauchées absolues et somptueuses sous le soleil éclaboussant les sabres clairs à travers savanes et déserts ? (*TM*, 114)

La rupture avec le père établit un point zéro, pour employer le syntagme rouaudien, un amont et un aval de la vie de Fadel (symbolisée par le cours du fleuve Kwazékélé) et du récit qui lui est associé : il transcende la « race des fils » pour inaugurer une autre, « la race des héros » (*TM*, 212).

Le face-à-face du père et du fils pourrait être celui des deux fables qui orientent la pensée africaine actuelle, fables du nativisme et du radicalisme, la « prose perverse de l'autochtonie » et celle, partisane, de la différence absolue.

> Au fond, il ne s'agirait plus tant de revendiquer le statut d'*alter ego* pour l'Africain dans le monde que d'affirmer désormais haut et fort sa différence. C'est cette différence qu'il faudrait préserver à tout prix. D'où, par exemple, la réactivation des hiérarchies fondées sur l'aînesse, la subordination des jeunes et des femmes à l'autorité patriarcale, le développement de la symbolique du chef, le retour au monde de la nuit et de l'invisible, une conception phallique du pouvoir, voire la croyance en l'inégalité ontologique entre les personnes[32].

Toutes deux prétendant apporter une solution aux spectres de l'esclavage et de la colonisation, toutes deux restent pourtant redevables à l'impensé colonial de la race et du territoire. Dans cette dis-

---

[32] Achille Mbembe, « À propos des écritures africaines de soi », *op. cit.*, p. 37- 38.

pute d'autorité, le rapport de forces bascule non seulement entre père et fils, mais encore entre deux registres narratifs et deux régimes de légitimité antithétiques : d'une part, le réalisme sentencieux des grands récits fondateurs nationaux ou politiques que sous-tend une légitimité « seigneuriale et sanguinaire » ; d'autre part, la liberté d'une fiction « sans thèse », kaléidoscopique, qui donne à entendre la voix (revendique son existence) d'une autorité absente.

Bien que situé dans un cadre de référence différent, à savoir la Loire-Inférieure des années soixante, *Les Champs d'honneur* repose aussi sur le récit du deuil familial, sur la singulière mise à l'épreuve des mythes nationaux (la Grande Guerre, les bienfaits du progrès) et sur le refus d'abandonner l'écriture au « ressassement de l'impossibilité de la fiction »[33].

Cosignataire du « Manifeste des 44 », qui confirme ainsi son intérêt pour la réflexion littéraire après la publication de son essai *L'Invention de l'auteur* (Gallimard, 2004), Jean Rouaud fait son début aux Éditions de Minuit en 1990 avec *Les Champs d'honneur*, roman d'inspiration à la fois personnelle et historique, qui lui vaut, grâce au Prix Goncourt, une consécration presque instantanée. La mise en fiction de l'histoire du XXe siècle se poursuivra avec d'autres romans : *Des hommes illustres* (Minuit, 1993) et *Le Monde à peu près* (Minuit, 1996). Moment déclencheur de l'écriture, la mort du père est indirectement présente dans le roman, multipliée dans un nombre impressionnant de morts évoquées par le souvenir du narrateur. Le discours romanesque joue et se joue des ambivalences de l'histoire – publique et privée, sublime et grotesque, sereine et macabre – mobilisant les registres (officiel et intime), les modes (confession et chronique), les styles (grave et humoristique) pour créer une écriture à la fois dense et souple empreinte d'une mélancolie et d'une conscience de soi profondes qui ont valu à Jean Rouaud l'un des rares emplois positifs du qualificatif de postmoderne.

Quant au rapprochement entre Alphonse Burgaud qui narre l'histoire de sa famille à travers le siècle et les narrateurs des romans de Claude Simon (Georges dans *La Route des Flandres* ou le narrateur de *L'Acacia* dont la parution précède d'une année celle du livre de Rouaud), il importe de remarquer que, dans les deux cas, la mémoire familiale est avant tout mémoire de la guerre, à savoir la Grande

---

[33] Sylvie Ducas, « Bibi en l'an 2000 », *op. cit.*, p. 297.

Guerre, et de relever les distorsions imposées à la chronologie par les voies qu'emprunte le narrateur pour retracer le passer de ses proches. Oscillant entre « je » et « nous », la narration s'arrête sur les menus événements, les humbles secrets et les souvenirs épars de la vie des petites gens – tailleurs, instituteurs, petits commerçants. Ce qui rassemble les membres de plusieurs générations dans la chronique ce sont d'une part des bribes de souvenirs matériels (photos, lettres, bijoux) qui invitent à combler les trous par un effort conjugué de documentation et d'imagination, de l'autre, l'expérience partagée de la mort, évoquée et conjurée dans l'image de la Grande Guerre (dont la mémoire est « mémoire du vide » disait Claude Simon).

Dans *Les Champs d'honneur*, la narration est portée par une voix collective, amphibologique. Le pluriel de la première personne fait d'abord résonner l'ancestrale « loi des séries [...] la martingale » des générations successives qui efface les traits particuliers de ses représentants et donne une voix, aux inflexions de chœur tragique, à la conscience de la famille frappée d'une tragédie individuelle qui « nous laissait stupides, abrutis de chagrin » (*CH*, 9). Ce « nous » fusionnel inscrit dans le récit la marque de l'atavisme et fait résonner la loi du Père, de celui que le narrateur admiratif appelle « notre père néguentropique », principe vivant de l'ordre au sein de la famille. Hercule bienveillant et bricoleur, il met un soin pareil à la réparation des poupées dont il « remet en place les organes détachés » qu'à la mise en œuvre d'un « projet de jardin Grand Siècle, avec rochers, cascades, niches fleuries » (*CH*, 95). Cependant le bien-nommé Joseph accomplit une œuvre gardienne, perpétuant l'héritage de Pierre, son prédécesseur : il en est ainsi du portail métallique auquel le narrateur pluriel consacre une longue description. L'objet est envisagé sous tous les angles : celui de son origine « construit par le père de notre père », de sa signification historique qui en fit « une audace pour son époque », un effet randomien de « l'argument Eiffel » et une expression de la « crainte de rater le train de la modernité ». Symbole de l'illusion du progrès et du désir moderne, le portail surdéterminé résiste mal au passage du temps et aux intempéries nantaises ; la disparition du père rend évidente l'incongruité et l'obsolescence d'un héritage prestigieux devenu à présent encombrant : « Cette chose, naturelle du temps que papa s'en chargeait avec la redoutable force des pères, nous enseignait après sa mort que le chemin sera désormais semé d'embûches contre lesquelles il nous faudrait l'âme comme un brise-glace, dure et tran-

chante, que nous n'avions pas, ne sachant que pleurnicher en robinsons tristes débarqués sur un archipel de ténèbres » (*CH*, 97). Des tonalités sceptiques s'insinuent progressivement dans la voix narrative, comme une fissure imperceptible au sein du « nous » fusionnel. Aussi la conscience de la perte n'advient-elle pas sous le coup accablant du chagrin, comme pourrait le faire penser la mise en scène dramatique de la mort du père, mais en différé, par petits chocs, sous l'influence d'événements anodins (la 2 CV inondée sous la pluie diluvienne, le jardin familial envahi par les herbes) fragmentés et distendus qui obéissent à une autre loi, celle de l'entropie du monde : « C'est en subissant la loi de tels petits faits obtus que l'enfance bascule, morceau par morceau, dans la lente décomposition du vivant » (*CH*, 13). Teintée de soupçon, cette autre voix narrative que nous appellerons auctoriale interroge les fondements documentaires de la légende familiale – l'album photographique, les récits de vie ou de guerre, en même temps qu'elle formule des réserves à l'égard de l'exégèse atavique qui les accompagne, fatalement. « Car le document n'existe pas en soi, il est constitué ou institué comme tel [...] Le document se présente toujours de manière seconde, médiatisée, car il est reçu ou travaillé pour la médiation. Et surtout il demeure lacunaire »[34]. À l'instar de la forme que François Noudelmann appelle, à partir de Sartre, « roman vrai », ou « roman de soi » voir « essai historiographique », le caractère lacunaire du document invite la fiction spéculative à construire une vérité « à la fois romanesque et argumentative ».

Lorsque la disparition du père porte un coup fatal à l'esprit de la petite tante, Marie, celle qui jadis avait perdu « deux frères dans l'histoire (l'officielle) » dont l'un était le Joseph-archétype, le disparu d'Ypres, la vieille dame se tourne une fois de plus vers l'histoire familiale pour en fournir une version revue et augmentée, « une vaste rétrospective » romanesque voire épique : « On reconnaissait cette manie de la tante d'inscrire ses récits dans de vastes rétrospectives, comme si pour elle le plus sûr moyen de retrouver papa vivant était de repartir en arrière, d'inverser de ce point zéro le cours de sa vie, de remonter le temps comme on remonte ce qui était démonté. [...] elle mêlait tout, maintenant, avec art si l'on veut » (*CH*, 120-121). Que l'ancienne institutrice triomphe du temps et de ses vicissitudes grâce à ce que Julien Gracq appelle le « fondu-enchaîné [de l'histoire] qui

[34] François Noudelmann, « Roman spéculatif et vérité spéculaire », *op. cit.*, p. 27.

soude consciemment à elle chaque biographie pour la majeure partie de sa durée »[35], c'est moins une prouesse extrême qu'un aboutissement de son minutieux travail de bricoleuse de la mémoire. La polysémie de l'expression « remonter le temps » indique le geste humble de copiste ou de nécrologue par lequel l'abstraction du souvenir devient trace visible. Aussi Marie s'étant chargée, au lendemain de la mort de son frère, de consigner dans une « écriture irréprochable », les « pieux souvenirs des héros », supplée-t-elle de son mieux à la l'indigence des moyens : elle « ajoute dans la marge, car il n'y a de place que pour le nom et il faut qu'il soit court », les détails qui greffe sur le tronc de l'histoire officielle la petite branche de l'autre l'histoire, « laissée pour compte » : âge, lieu et circonstances du décès. Le double jeu de l'écriture formulaire vient de ce qu'elle agit à l'instar d'un rouleau compresseur, d'un instrument de généralisation historique qui assure l'emprise du présent sur le passé en écrasant les traits saillants de celui-ci, et de ce qu'elle tente toutefois à cerner, à travers le montage délicat des faits et des détails sensibles, la singularité irréductible de chaque vie. Cette dualité n'est pas sans rappeler celle du roman mémoriel que nous sommes en train de lire ; d'ailleurs les indices d'une réflexion métafictionnelle se multiplient dans la seconde partie du livre. D'une part, la métalepse du titre qui associe l'annonce de la mort de Joseph sur une carte postale à « l'en-tête d'un titre de roman héroïque : 'Les Champs d'Honneur' » (*CH*, 162), inscrit le roman dans une série dont il est n'est que l'achèvement nécessaire, prédestiné, l'expression matérielle d'une généralité, tandis que d'autre part l'entreprise de la petite tante pour sauver Joseph « de la longue nuit amnésique », ses annotations liminaires débordant le cadre du formulaire officiel rappellent préfigure le programme de l'écriture rouaudienne dans son ensemble : d'installer « entre ces deux bornes, dans cet intervalle en pointillé, [...] le mystère à élucider d'une vie qui s'achève » (*CH*, 163).

Ce parallèle entre les deux romans permet de dégager deux modalités de passage de l'atavisme fictif à l'autorité littéraire à travers une symétrie inverse. Autorité exogène, chez Boubacar Boris Diop, où la mort du fils exhibe l'ambiguïté tragique de l'« idiome de la filiation, de la généalogie ou de l'héritage »[36] et délivre la fiction du paradigme atavique. Autorité endogène, chez Jean Rouaud, où la disparition du

[35] Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, José Corti, 1980, p. 215.
[36] Achille Mbembe, « À propos des écritures africaines de soi » , *op. cit.*, p. 38.

père rend possible, voire nécessaire, l'écriture mémorielle, autorisant l'œuvre du fils**.**

2. Chiasmes

Mais qu'en est-il des filles qui avancent, en équilibre instable, sur la ligne qui sépare les générations, les sexes ou les langues ? « De vouloir écrire dans une langue que ne maîtrisait mon père équivalait à un reniement de mes origines »[37]. Dans *Le Complexe de Caliban*, Linda Lê explique son malaise d'écrivain en cernant les termes fondamentaux d'une combinatoire qui, variable dans ses formes singulières, participe d'une réflexion générale sur la transgression, particulièrement saillante chez les auteures situées à la croisée de plusieurs axes linguistiques, culturels ou sociaux.

Elles résistent souvent aux classifications génériques : « je récuse l'appartenance à un genre précis, roman et même autobiographie. Autofiction ne me convient pas non plus »[38], explique Annie Ernaux. Ou composent avec les attentes d'un destinataire à la fois indulgent et autoritaire qui préfère le voile fictionnel au journal impudique. Aussi dans *Mes mauvaises pensées*, le sujet écrivant de Nina Bouraoui consigne les déterminations implicites, sous-entendues de cette censure générique exercée par le père. « Mon père préfère mes romans à mon journal, il déteste cette forme, de la vie annotée, répertoriée, cette somme amoureuse ; il dit qu'il ne faut pas arrêter le temps, que même le langage ne peut sauver de l'impatience, qu'un livre doit épouser son lecteur et non l'inverse ; il n'ose jamais me demander si j'écris, il demande si je vais bien, si *j'avance* » (*MP*, 16). Les conseils sur la valeur supérieure du roman – écriture soumise au mouvement du temps qui « épouse son lecteur » – pourraient masquer en réalité la peur qui accompagne la découverte de la différence sexuelle exhibée dans l'écriture diaristique – travaillant contre le temps pour réaliser la « somme amoureuse » homosexuelle – de la fille ? La tension qui se dégage de cet énoncé en trois temps dont chacun augmente d'un dièse la note du dernier est telle qu'à la fin la chute n'est pas donnée par les

---

[37] Linda Lê, *Le Complexe de Caliban, op. cit*., p. 11.

[38] Annie Ernaux, « Vers un je transpersonnel », *Autofiction et C*[ie], in *Autiofictions et Cie*, dir. Serge Doubrovsky, Jean Lecarme et Philippe Lejeune, Université Paris X, RITM, 1993, p. 50.

mots (si *j'avance*), mais de l'effet *crescendo* de l'ensemble : le père conseille à la fille la fiction plutôt que le journal, sans jamais nommer l'acte lui-même de sorte que l'écrire occupe une marge de silence dans leur dialogue pourtant constant et profond.

La raison de ce silence serait-elle à trouver dans le pacte de véridicité qui s'engage dans ces textes entre le sujet qui écrit et les autres, ses proches et ses lecteurs ? Ce pacte est proche de celui que Foucault appelle le « pacte parrêsiastique »[39]. Employé par le philosophe dans le contexte des pratiques du gouvernement de soi qui exige un rapport véridique aux autres, le terme de « parrêsiaste » renvoie à l'homme véridique, au citoyen qui, au-delà de toute considération rhétorique ou juridique, assume la triple responsabilité de dire toute la vérité, librement, de « jeter la vérité à la face de son interlocuteur, une vérité si violente, si abrupte, dite d'une façon si tranchante et si définitive que l'autre en face ne peut plus que se taire, ou s'étrangler de fureur »[40]. Profondément politique, le geste l'est à cause de sa double vocation : se situant dans une obligation de vérité à l'égard de l'autre, le « parrêsiaste » exerce une liberté fondatrice de la démocratie, mais cette parole libre et vraie engage aussi la conviction profonde du sujet de se tenir dans une triple position de vérité : de la compréhension, de l'expression et de la posture. Tâche impossible s'il en fût puisque la force d'irruption de la parole se heurte dans cette écriture du sujet à la force tout aussi redoutable du questionnement et du doute, autrement dit du désistement de soi. Philippe Lacoue-Labarthe appelle allobiographie cette disparition ou absence du sujet à soi-même suivie du retour d'une voix sans attache, la voix de l'impossible témoignage[41].

On retrouve un exemple du pouvoir décapant de l'allobiographie dans le roman *Desirada* que Maryse Condé publie en 1997. Le récit raconte la vie errante de Marie-Noëlle, dernier rejeton d'une mysté-

---

[39] « Et le rôle de cet autre, c'est précisément de dire le vrai, de dire tout le vrai, ou de dire en tout cas tout le vrai qui est nécessaire, et de le dire dans une certaine forme qui est précisément la parrêsia ». Michel Foucault, *Le Gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France (1982-1983),* Hautes Études, Gallimard, Seuil, 2008, p. 127.

[40] *Ibidem*.

[41] Philippe Lacoue-Labarthe, « The Contestation of Death », in *The Power of Contestation. Perspectives on Maurice Blanchot,* dir. Kevin Hart, Geoffrey H. Hartman, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2004, p. 150. Voir le livre que Philippe Lacoue-Labarthe consacra à Blanchot, *Agonie terminée, agonie interminable*, Galilée, 2003.

rieuse descendance antillaise matrilinéaire, dont les recherches scientifiques ne sauraient dissimuler son malaise postural.

> Sa thèse lui fournissait un bon prétexte pour refouler ses confuses velléités de devenir écrivain. Au fond d'elle-même, elle n'était pas dupe. Comment pouvait-elle écrire ? Comment pouvait-elle prendre la plume tant qu'elle ne saurait ni qui elle était ni d'où elle sortait ? Bâtarde née de père inconnu. Belle identité que celle-là ! Tant qu'elle n'aurait pas d'autres indications à inscrire sur son livret de famille, elle ne pourrait rien mener à terme. Bientôt, elle se donna un deuxième bon prétexte. Peu avant Noël, Ludovic lui adressa *Les Jours étrangers,* ouvrage que venait de publier Reynalda. Malgré son titre, il ne s'agissait pas d'un roman, d'un récit personnel, souvenir, confession, journal intime. Reynalda n'y parlait ni de Nina, ni de Gian Carlo, ni d'elle-même. C'était un essai fort documenté, un peu pesant semblait-il où elle traitait des migrants originaires des Antilles et de l'Afrique sub-saharienne, surtout des migrantes en vérité, de leurs conditions de vie familiale et sociale, de leurs traumatismes et – audace – de leurs fantasmes sexuels. Marie-Noëlle reçut l'ouvrage comme un coup de poing en pleine figure. Regardant le nom qui s'étalait en couverture : Reynalda Titane, six syllabes obscures, en apparence anodines, pas très élégantes ni euphoniques, en réalité chargées du pouvoir de blesser et de mal faire, il lui sembla que sa maman lui livrait une lutte sans merci. Qu'elle s'ingéniait à lui barrer toutes les issues de secours possibles. Elle lui avait déjà barré l'amour, la maternité. À présent, elle lui barrait l'écriture. Sans le lire, elle rangea le livre sur un des rayons de sa bibliothèque. Mais la vue des lettres blanches sur la tranche noire lui causait un tel malaise qu'elle finit par l'enfouir quelque part loin d'elle. Malgré cela, sa pensée ne quittait pas et elle essayait de se représenter Reynalda dans sa nouvelle vocation. Sortant de sa réserve. Souriant. S'expliquant. (*D*, 220-221)

Le passage contient des thèmes chers à l'auteure : la satire de l'intellectualisme, la quête identitaire, l'écriture refusée. De surcroît, il assoit une *voix* et entérine une attitude, une *stance* narrative. La première est née d'une fusion, du personnage et du narrateur, de leurs consciences mêlées, inséparables jusque dans leur dissonance. Quant à l'attitude, décelable dans la tonalité interrogative du passage, elle reprend et amplifie les modulations de la voix narrative, ses hésitations et ses inquiétudes : « Au fond d'elle-même, elle n'était pas dupe. Comment pouvait-elle écrire ? » S'interroger sur le statut pragmatique de ce passage – les assertions sont-elles feintes ou sérieuses, la nature de la feintise est-elle figurée (métaphorique) ou indirecte (substituant une prétendue question à une assertion affirmative) – pourrait sembler une entreprise oiseuse voire oisive. Toutefois dans l'exemple choisi ces questions nous conduisent au cœur du sujet, à savoir : les conditions de possibilité de l'écriture. Pour Marie-Noëlle, l'héroïne problématique de *Desirada*, celles-ci ne sauront être réunies tant qu'elle

n'aura lâché prise à ce qui la constitue et l'entrave, le secret de son existence. D'un bout à l'autre du roman qui alterne savamment discours indirect et indirect libre avec les récits insérés à la première personne de certains acteurs-clés de l'histoire – la mère distante, Reynalda, la grand-mère monstrueuse, Nina, le beau-père désiré, Ludovic – l'instance narratoriale se manifeste toujours de biais, de manière oblique, indirecte, s'insinuant dans les pensées comme dans l'impensé des personnages, surtout de son héroïne. Le centre d'intérêt du récit est ainsi déplacé vers l'imbrication des témoignages contradictoires qui empêchent celle-ci de mener à bien son enquête et interdisent au lecteur de tenir enfin la clé du mystère de la paternité de Marie-Noëlle.

La fiction légitimante fait l'objet de la satire romanesque dans l'œuvre de Maryse Condé. La généalogie du personnage central des *Derniers Rois Mages*[42] traverse les époques, remontant le cours du temps, de fils en père, du présent mondialiste et néocolonial, à la colonisation française de l'Ouest africain au XIXe siècle (l'incendie d'Abomey, le 4 novembre 1892) et enfin aux temps mythiques des *daadaa* (ancêtres) originaires. D'une époque à l'autre et d'un pays à l'autre, suivant les destins des descendants mâles : Spéro, Justin, Djéré, Panthère, la hantise de l'héritage glorieux et tragique représente le fil conducteur de tous leurs récits de vie alternés et fragmentaires. Mais pour les héritiers du roi Panthère, dépossédé de son royaume et exilé de force à la Martinique, cet héritage n'a de forme qu'illusoire et destructrice. Le fantasme d'un passé à jamais perdu les lance, l'un après l'autre, dans la recherche de mécanismes compensatoires – orgueil démesuré, mépris des autres, indifférence envers leurs proches, absence à eux-mêmes. Chaque fils souffrant de l'éloignement du père, le jugeant sévèrement, finit pourtant par devenir, selon la formule du roman, 'aussi raseur que lui'. Aussi Justin, fils de Djéré, auteur d'une série de cahiers qui entérinent la légende familiale, jette-t-il un regard impitoyable sur son père « Pourquoi Djéré ne savait-il que s'asseoir derrière la table de la salle à manger, tremper sa plume dans un encrier de verre, griffonner depuis le matin jusqu'à la fin de l'après-midi sur du papier, raturer et le soir, quand il était saoul, raconter des histoires qui n'avaient ni queue ni tête ? » (*DRM*, 48) La figure de Djéré qui troque le devoir parental pour le devoir de mémoire reflète le statut

[42] Mercure de France, 1992.

problématique de l'écrivain, confirmé par la présence d'autres personnages chargé de la même tâche. Appartient à ce groupe symbolique Debbie, l'épouse américaine de Spéro, dont les recherches universitaires sont consacrées au passé de la population noire du sud des États-Unis, à commencer par celle de sa famille. Prisonnière des ses croyances idéalistes, Debbie efface les zones d'ombres et rature les détails compromettants, choisissant de figer la réalité de la vie dans les canons de l'histoire officielle. Comme Djéré, elle sacrifie la vérité multiple de la vie à la loi unique de l'atavisme et c'est ironiquement à Spéro, peintre raté, mari délaissé et dernier rejeton des rois d'Abomey que revient le rôle du raisonneur transculturel. Il s'imagine ainsi en train d'impartir des leçons à ses enfants :

> Il ne lui farcirait pas la tête avec des histoires d'ancêtre royal. Il ne lui lirait pas les Cahiers de Djéré. Non ! il lui apprendrait tout de suite à regarder le présent dans les yeux. Quand il en aurait l'âge, il l'emmènerait à La Pointe. Sous le soleil [...] il lui montrerait le morne Verdol, main dans la main. Arrivés devant la maison basse, il lui dirait : « Regarde ! C'est là que ta race a poussé. Voici le lit sur lequel ton père a été conçu par un malheureux qui se croyait Roi Mage. Si tu veux vivre heureux, ne fais pas comme lui. Oublie toutes ces bêtises-là. » (*DRM*, 295)

Dans le face-à-face de ces deux formes de mémoire – l'une, ankylosée dans le passé, incapable de l'intégrer à l'existence présente, l'autre, amnésique, s'interdisant toute réflexion fondatrice –, la romancière antillaise examine les maladies de l'héritage postcolonial : le purisme, qui mène à l'enfermement, au chauvinisme et au macoutisme et la déprise, qui conduit à l'ignorance de soi, au nivellement et à l'indifférence.

3. Sujet buvard

« Ma dernière mauvaise pensée se fixe au corps de mon père [...] J'ai voulu écrire pour répondre à ses cartes postales, j'ai voulu écrire pour qu'il soit fier de moi, j'écrivais sur un papier si fin qu'il ressemblait à de la soie, j'écrivais si petit qu'il n'arrivait pas à me lire » (*MP*, 15-16). Dans l'écriture « blanche » de Nina Bouraoui, une écriture « qui vient avec la peur »[43], le père algérien est d'abord celui qui « ini-

[43] *Poupée Bella*, Stock, 2004. Entrée de journal sous la rubrique 1er mars, l'année inscrite avant 1989, p. 112.

tie à l'enfance », à la liberté du corps et du mouvement, transgressant les us et coutumes de son pays. Autrefois, en terre française, « jeune étudiant qu'un policier suivait parce qu'il était tombé amoureux de la fille du docteur » (*MP*, 153), il participe cependant de la peur omniprésente entretenue par la conscience de la faute et du déracinement, par conflit que porte en elle la jeune fille métisse prise dans le chiasme de la guerre, de la dislocation familiale et du tiraillement intime d'être une « femme habillée en homme » (*PB*, 100) : « J'ai peur de la peur de ma mère sans en connaître le vrai motif, le vrai sujet, c'est comme une maladie la peur, chez nous, cela vient de mon oncle disparu au maquis, cela vient avec mon père qui a peur du monde, cela vient avec ma sœur qui a peur de la mort, cela vient avec moi qui ai peur des autres » (*MP*, 153).

Depuis le début, en 1991, avec *La voyeuse interdite* récompensé par le Prix Livre Inter pour, en passant par *Mes mauvaises pensées* qui lui vaut le Renaudot en 2005 et jusqu'au dernier à ce jour, *Sauvage*, sorti en 2011, Bouraoui situe son projet littéraire au carrefour des genres. De ses onze livres, huit portent le sous-titre « roman », alors que trois autres, *Garçon manqué*, *Le Jour du séisme* et *Poupée Bella* n'exhibent pas d'étiquette générique tout en épousant les formes de l'écriture de soi (récit d'enfance, récit d'apprentissage ou journal). Ils longent la frontière qui sépare le romanesque du biographique, en constant mouvement entre l'attestation de fictivité, par la mention ostensible du rattachement générique des récits qui présentent pourtant un fort caractère personnel avéré par d'autres textes, et une pratique intermittente de l'identité. Aussi la continuité intratextuelle d'un roman familial où la fille partage l'amour, la tendresse et l'angoisse des parents dans une relation de complicité profonde avec leur expérience de l'entre-deux ethnique, culturel et géographique, continuité qui abonderait dans le sens d'une écriture sinon autobiographique du moins autofictionnelle, est violemment brisée par le portrait au vitriol des parents dans *La Voyeuse interdite*. Du père, « complice secret de Satan » (*VI*, 66) les coups et imprécations – « Fille, foutre, femme, fornication, faiblesse, flétrissures, commencent par la même lettre » (*VI*, 33) –, de la mère, « paquet de chair » (*VI*, 34), « vulgaire colis déficelé » (*VI*, 37), la déception de n'avoir pas accouché d'un enfant mâle : voilà ce qui retient « l'œil indiscret » d'une adolescente prisonnière de l'« anachronisme grandissant » d'une famille vivant « en l'an 1380 du calendrier hégirien » (*VI*, 22) au début des années soixante-

dix. Si le cadre environnant conserve quelques-uns des traits passés au fer rouge par le sarcasme de la jeune voyeuse – atmosphère lourde chargée de violence, isolement des femmes au gynécée dans un monde phallocratique –, la complexité discursive de *Garçon manqué* interdit toute interprétation autobiographique univoque sans sacrifier la force charnelle de son écriture.

« Nous marchons sur la digue », se remémore la narratrice de *Garçon manqué*[44], récit immergé dans le présent historique d'une écriture fractionnée, spasmodique, fracturée. « Nous sommes entre la France et l'Algérie, pris dans l'hiver du Sud, une fausse saison » (*GM*, 23). Le début la trouve au bord de la mer « toujours recommencée », dont elle apprend la magie par la bouche d'étrangers qui l'appellent « *el bahr, el bahr, el bahr* », au bord de cette mer d'« avant le rêve de la France », d'« avant le voyage » et d'« avant la peur » (*GM*, 10) mais qui, vouée aux « côtes étrangères », préfigure le va-et-vient du personnage entre la France et l'Algérie. Confinée ensuite à l'espace étroit de sa chambre, protégée de la rue algéroise « dangereuse et masculine » (*GM*, 49), elle se tient sur le bord de la fenêtre à contempler l'objet interdit : « La rue est un vrai corps. C'est le lieu des hommes. Mon exclusion. C'est une densité. C'est un non-lieu. C'est une concentration. C'est une chair ramassée. Des murmures. Des sifflets. C'est un camp » (*GM*, 43). Alors que la rue trace une ligne de séparation nette mais précaire entre le monde des femmes, cachées devant le désir brutal des hommes et la violence de l'histoire en cette année 1970, et l'univers des hommes, livrés à leur tristesse dans le désert des rues qu'ils longent en caressant des rêves d'évasion, la narratrice obéit tantôt au partage traditionnel des rôles sexuels tantôt au brouillage moderne des divisions, encouragée par un père qui, l'élevant « comme un garçon », l'initie aussi aux techniques d'auto-façonnage : changement du nom (de Yasmina en Brio, Nina ou Ahmed), déguisement et dénaturation du corps féminin ou apprentissage de l'écriture comme mensonge qui dit vrai.

Garçon manqué de Nina Bouraoui met en scène une narratrice-personnage aux prises avec les déterminations multiples de son identité qui se reconnaît comme « indéfinie » dans sa différence irrémédiable, dans un rapport toujours disjonctif aux autres. Métisse franco-algérienne, fruit d'une « union rare » (*GM*, 11) mais aussi d'un « ma-

[44] Nina Bouraoui, *Garçon manqué*, Stock, 2000.

riage contesté » (*GM*, 33), écrivaine, homosexuelle – elle est, de son propre aveu, « terriblement libre et entravée ». Différence, disjonction et dissemblance situent la narratrice dans un non-lieu, un terrain vague sur lequel race, culture, sensibilité et sexualité se la disputent sans merci : « C'est une guerre contre le monde. Je deviens inclassable. Je ne suis pas assez typée. 'Tu n'es pas française.' » (*GM*, 35). Mais la lutte ne se livre pas uniquement dans le contact quotidien avec le regard des autres, sur les plages bretonnes ou dans les rues d'Alger. Par le biais du présent historique, le récit de soi réactualise des événements survenus dans le passé de l'enfance, les restituant à leur intensité et à leur charge affective au moment même de l'écriture. D'autre part, le style direct libre, par lequel les paroles des personnages se greffent directement sur la narration sans marques stylistiques ni typographiques, crée une impression de polyphonie confuse, ouvrant les frontières de la conscience narrative aux tropismes de ceux qui l'entourent : famille, voisins, amis, passants, Français aussi bien qu'Algériens. Le lecteur est ainsi pris en otage dans le récit de Nina, rendu prisonnier des imprécations racistes et des exclamations apitoyées adressées à l'enfant métisse, comme des confessions intimes et des réflexions contradictoires de la narratrice elle-même : « Ma force contre la haine. Mon silence est un combat. J'écrirai aussi pour ça. J'écrirai en français en portant un nom arabe. Ce sera une désertion. Mais quel camp je devrais choisir ? Quelle partie de moi brûler ? » (*GM*, 35) Le lexique du combat, de l'*agon* et de l'agonie – « N'écrire que dans l'effroi », conseille Hélène Cixous[45] – préfigure celui de l'agonie de l'écriture, qui est une trahison totale, envers et contre tous, un acte d'auto-appropriation tel ce voyage à Rome qui conclut le récit et ouvre à la narratrice de *Garçon manqué* les portes de la littérature.

La fissure creusée entre Alger et Rennes, les deux pôles entre lesquels oscille l'enfance de la narratrice Nina, est intériorisée par l'enfant qui apprend à lire le monde en même temps que les signes de sa fracture. Ainsi le visage protecteur de la mère française, signifie-t-il, comme un reproche muet, le partage de la fille, sa biffure interne : « Être algérienne, c'est être sans ma mère, sans son visage, sans sa voix, sans ses mains qui protègent » (*GM*, 22). Cet apprentissage aboutit à un exercice autocritique, lors duquel Nina, métisse, née de Rachid, père algérien, et, de Maryvonne, mère française, « fille des

---

[45] Hélène Cixous, *Angst*, Des femmes, 1977, nouvelle édition 1998, p. 149.

amoureux de 1960 », se découvre étrangère à elle-même, impure, trahie par son visage comme par son nom. Situation rappelant celle du métèque décrite par Linda Lê : « Le métèque est un homme de trop. Il n'existe que par la dénégation de soi et l'hypertrophie de l'instinct d'imitation »[46]. La métisse, quant à elle, est une femme hors mesure. Elle adopte dès lors une posture aliénée à l'égard d'elle-même, dénonçant sa non appartenance, sa position en porte-à-faux. Mais ce signe marqué devient en même temps la preuve irréfutable de son droit à l'hospitalité. C'est paradoxalement son nom, le signe invariable de son étrangeté, qui met en demeure les autochtones, soit ceux qui construisent la fiction politique d'un lien organique entre leur lieu de naissance et leur possession du territoire que Homi Bhabha appelle « le narcissisme de l'auto-engendrement »[47] – de l'accueillir toujours *chez* eux, jamais *parmi* eux : « Et toi ? Qui es-tu vraiment ? Française, algérienne ? On préfère t'appeler Nina plutôt que Yasmina. Nina ça arrange. Comme ça on n'a pas à expliquer nos fréquentations » (*GM*, 127).

Là-dessus, le récit de la « fugitive »[48] Nina Bouraoui exhibe ce qu'Hélène Cixous appelle la « noblessure », le lien inextricable entre blessure algérienne et appel à l'écriture. Au début, petite fille ou 'personne', ensuite, 'juifemme', le sujet de *La Venue à l'écriture* est un être de désir, de jalousie, d'aspiration inassouvie vers la mère ou vers la « Mort notre mère double »[49]. Dans le texte d'Hélène Cixous, *Entre l'écriture*, le nom établit un rapport conflictuel de soi-à-soi, de l'individu existant et l'individu se regardant exister. Il est la marque de l'étrangeté foncière du sujet – tel le nom de « Cixous », « un nom lui-même tumultueux, indocile » (*EE*, 35). À ce nom « bizarre, barbare et si mal supporté par la langue française » qui dissimule un en-

---

[46] Linda Lê, *Le Complexe de Caliban*, *op. cit.*, p. 32.

[47] En anglais : « the narcissism of self-generation ». *Cf.* l'Introduction à *Nation and Narration*, éd. Homi Bhabha, New York, Routledge, 1990.

[48] Hélène Cixous, « La Fugitive », *Études littéraires*, vol. 33, n° 3, 2001, p. 75-82. « Et sachez que le malheur de mon enfance fut que les Algériens que j'aimais et en qui je reconnaissais notre destin d'exilés sur place, de condamnés à la déportation sur place ne me reconnaissaient pas comme semblable et nous confondaient, mon frère et moi, avec l'ennemi commun. Cette confusion, cette méprise tragique, programmée par des faits historiques excessivement compliqués et indémêlables me rendaient folle, c'est-à-dire sans lieu, atopique, impossible. J'étais ni ci ni ça ni d'ici ni de là ». Citation extraite p. 79.

[49] *Entre l'écriture*, *op. cit.*, p. 48.

chevêtrement de « tumultes », s'oppose le Visage, lui-même composé de faces et entouré de noms, pluriels. Épiphanie de la mère, le « visage primitif » est l'endroit où siège la grâce. Signe lisible, éclairant les autres il conjure la dérive du nom et pointe vers le sens : « Le Visage me soufflait quelque chose, me parlait, m'appelait à parler, à déchiffrer tous les noms qui l'entouraient, l'évoquaient, l'effleuraient, le faisaient apparaître » (*EE*, 10). Mais la figure parentale, rassemblant une trinité insolite, est aussitôt oblitérée par l'abandon qui arrache un cri à l'enfant délaissée : « J'ai adoré Dieu ma mère. Aime-moi ! Ne m'abandonne pas ! Celui qui m'abandonne est ma mère. Mon père meurt : ainsi père tu es ma mère » (*EE*, 29). De la rencontre entre la loi du nom et l'adoration du visage naît, chez Cixous, l'écriture à travers le mystère « du visible et de l'invisible » (*EE*, 11). Autrement dit, l'anthroponyme Cixous apprend au sujet écrivant homonyme qu'il y a « un lien charnel entre le nom et le corps » (*EE*, 35), un transfert de matière entre les mots du texte et le monde qui l'entoure. Ce qui retient ici est la corporalité de la langue, que l'écrivaine manie telle une matière plastique à laquelle elle imprime sa trace ; la posture scriptoriale de Cixous est celle de l'empreinte. Il s'avère pourtant que le passage du nom à l'écriture est défendu par l'Histoire dont le rôle est de dénoncer l'illégitimité du désir filial. La fille découvre que le rapport sensuel, charnel aux textes lus n'autorise guère le passage à l'acte de l'écriture : « Les textes je les mangeais, je les suçais, je les tétais, je les baisais. Je suis l'enfant innombrable de leur foule. Mais écrire ? De quel droit ? Après tout, je les lisais sans droit, sans permission, à leur insu. [...] Tout de moi se léguait pour m'interdire l'écriture : l'Histoire, mon histoire, mon origine, mon genre. Tout ce qui constituait mon moi social, culturel » (*EE*, 21).

Chez Nina Bouraoui, l'altérité intérieure hante les monologues de l'héroïne-narratrice et contamine le discours auctorial, c'est-à-dire les passages où la rétrospection cède la place à l'introspection : « Mais de quelle faute parle-t-on ? Quelle responsabilité d'avoir ce visage-là avec ces yeux ? De porter ce nom-là ? J'ai pris rendez-vous pour Mlles Djamila et Yasmina Bouraoui – quinze heures » (*GM*, 127). Pour dresser le réquisitoire de son métier, la narratrice se tenant toujours au bord des langues, des cultures et des désirs se fait l'avocate du diable, posture en porte-à-faux trahie par les phrases brèves, nerveuses, oscillant entre sarcasme et auto-ironie, qui signalent le double jeu de l'énonciation : « Mon déguisement. Ma peau française. Partir.

Chercher mon second visage. Ne jamais le trouver. En souffrir. Tenir sa langue. *One, two, three, viva l'Algérie !* Effacer son accent. Être dans la nostalgie » (*GM*, 97).

Pour le sujet écrivant de Cixous, confronté à sa situation d'illégitimité politique et de bâtardise culturelle, l'écriture-femme restitue à la posture esthétique sa valeur d'*aisthesis*, de rapport sensuel au monde : « Écrire : d'abord je suis touchée, caressée, blessée, ensuite je cherche à découvrir le secret de ce toucher pour l'entendre, le célébrer et le transformer en une autre caresse » (*EE*, 55). Le contenu innommable qui est une autre forme de l'interdit – sexuel, politique, glottique – reste enfoui dans le corps opaque de l'écriture et se dérobe à la lecture-enquête, à la lecture qui décortique le texte pour en extraire le sens et faire la part du feu à sa matière : « La chair est l'écriture, et l'écriture n'est jamais lue : elle est toujours encore à lire, à étudier, à chercher, à inventer » (*EE*, 33).

Dans l'équation de la chair et de l'écriture, l'illisibilité n'est pas un trait privatif mais un trait substantif qui, à l'intérieur de l'économie symbolique de la représentation, situe l'écriture-femme du côté de l'idole[50] et non de l'icône. « *L'incarnation n'est pas matérialisation* ; l'icône en tant que mémorial de l'économie incarnationnelle met en œuvre une chair qui n'est pas matière »[51], souligne Marie-José Mondzain. Pour Nina Bouraoui, nom et visage participent d'une mystique de la présentation dans laquelle être et paraître, perception et événement se confondent et se vouent ensemble au culte idolâtre d'une réalité donnée, extérieure, aliénante. Aux narratrices s'impose l'évidence de l'autorité, de la loi, de la réalité objective à laquelle elles doivent obéir sans faute. Ainsi les textes de Bouraoui et ceux de Cixous font-ils valoir la mémoire rétinienne de leurs sujets qui se livrent souvent à la description idolâtre du monde environnant. Leur existence constamment filtrée par la médiation externe de la langue, de la peau, des rôles sexuels et des interdits sociaux, elles vivent à travers la catégorie du double, de l'idole où « l'objet n'est plus manifestation de la présence, mais signe d'une incomplétude définitive et

[50] « Le métèque est idolâtre. Il voue un culte contradictoire à soi-même. [...] Ses balbutiements convoquent ce qu'il y a en nous d'extrême, d'amour désespéré de soi, ce soi en habit d'Arlequin, tissé d'antagonismes, et de haine éperdue pour le réprouvé auquel la mémoire de ses origines refuse l'adoubement, la reconnaissance et l'ancrage ». Linda Lê, *Le Complexe de Caliban*, *op. cit.*, p. 32.

[51] Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Seuil, 1996, p. 124.

d'un écart infranchissable. Le doute qui l'habite ne concerne pas l'expression ou l'expressivité, mais la possibilité même de la communication du sens ou l'existence d'une vérité »[52]. Car l'angoisse de l'écriture, la défaillance des mots devant l'ordre implacable de la « vérité » trahit une fixation paralysante à l'objet, à sa réalité inénarrable, à sa suffisance saturée de présence : « Dès que j'essayais d'écrire la vérité, la page se dérobait, le papier refusait de prendre l'encre, la page se retournait, mon stylo se vidait, l'espace était maculé de cailloux noirs, j'en avais plein les doigts, tout saignait, mes yeux aussi, et les mots étaient blessés. C'était l'épouvante. Comme si la vérité craignait l'écriture » (*A*, 143-144). Relevant d'une sacralité négative, marquée du sceau de la profanation et animée par le dynamisme du sacrilège et le souffle du blasphème, l'idole doit être détruite. C'est cela que Cixous appelle « Écrire contre la loi du non-retour » (*A*, 149), geste d'une « violence voilée » qui pourtant révèle ce qui se cache derrière la surface opaque et unie du monde des objets. Par un effet de chiasme, mettre un terme à l'assujettissement signifie se rendre à l'évidence d'une finitude que l'écriture, à l'opposé de la loi, ne cherche pas à masquer mais exhibe au détour de chaque phrase. Saisie par les ombres, agrippée au néant ou à son double, l'écriture n'a lieu que dans la faille, dans la conscience confuse du partage : « En tant que mortelle, tu n'as jamais écrit qu'à condition de ne pas perdre la mort ; celle qui est suprême » (*A*, 149).

Entre « Je viens de la guerre » (*GM*, 36) et « Je viens de l'écriture » (*PB*, 120), il ne s'agit point de quelque progrès accompli par le sujet vers l'intégration psychologique, mais d'une fiction qui met au centre l'écrivain-buvard. Mais alors que l'interprétation de Sartre fait de cela la manifestation d'une maladie incurable, une espèce de réponse somatique de l'écrivain Flaubert au triomphe de la facticité sur la transcendance ou de refus ultime du monde et de sa corporalité visqueuse, immanente, in-signifiante, la maladie du personnage qui suit une analyse dans *Mes mauvaises pensées* témoigne d'une évolution cyclique dans laquelle le rôle de buvard de la famille, de peau enveloppante, tour à tour paralyse et amorce l'écriture : « mes livres sont faits de cette peau, la peau lisse et fragile, la peau photographique, mes livres sont devenus mes livres-miroirs, puis mes livres de guerre, puis ils se sont retournés contre moi ; j'ai perdu mon écriture

52 *Ibidem*, p. 229.

pendant trois ans, j'ai repris le rôle de buvard auprès de ma famille, j'ai entendu un livre que je ne pouvais pas convertir, je me tenais à côté de la littérature, je regardais les trains passer » (*MP*, 29).

4. Être(s) au bord

Se tenir à côté de la littérature (ou du moins d'une certaine idée, romanesque ou métaphysique de la littérature) semble définir le geste auctorial d'Annie Ernaux, pour qui cette prise de distance n'indique pas, comme pour Nina Bouraoui, une crise – de prose ou d'identité – à surmonter, mais bien un objectif à atteindre. Prenant le parti d'un cheminement à rebours, Ernaux quitte progressivement la forme fictionnelle en cherchant une écriture plate ou blanche, une écriture objective qui prendrait le contre-pied de l'envol lyrique et de l'excès imaginatif. Dans *Se perdre,* elle se dit être « au-dessous de la littérature [...] même du souvenir »[53]. Cependant, malgré les acquis d'une vulgate critique renseignée par une poétique d'auteur riche en interventions parlées ou écrites qui bon gré mal gré, jalonnent la réception de l'œuvre, il est impossible de ne pas constater, d'une part, l'éclectisme qui caractérise cette poétique et de ne pas s'interroger, d'autre part, sur les effets qu'elle entraîne ou les troubles dont elle est le symptôme. Les formules qui définissent chez elle la littérature sont particulièrement hétérogènes, renvoyant tantôt à sa dimension existentielle, tantôt aux différentes formes de savoir qui l'inspirent ou la modélisent : c'est un « travail de vie ou de mort »[54], une « écriture photographique »[55], « une arme de combat » (entretien avec Isabelle Charpentier), un travail d'entomologiste ou encore d'ethnographe. Cette instabilité conceptuelle fragilise toute lecture unidimensionnelle ou édifiante des textes (par exemple les interprétations qui visent à dégager leur message sociologique ou féministe ou celles qui dénoncent l'obscénité, le narcissisme, l'exhibitionnisme voir le bovarysme sans style d'Ernaux)[56], mais elle trouble en même temps la notion d'un

[53] *Se perdre*, Gallimard, 2001, p. 57.
[54] *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, Gallimard, 1999, p. 99.
[55] *Journal du dehors*, Gallimard, 1995, p. 8.
[56] *Cf.* la partie consacrée à l'accueil critique de l'œuvre par Francine Dugast-Portes, *Annie Ernaux. Étude de l'œuvre*, Bordas, « La littérature française au présent », 2008, p. 151-174.

sujet situé au-dessous de la littérature, un sujet écrivant anti-littéraire ou a-littéraire.

Dès la parution de son premier roman, *Les Armoires vides* (Gallimard, 1974), Annie Ernaux assoit son écriture au croisement de l'intime et du social, de l'analyse sociologique et de l'écriture de soi. À la différence des auteurs qui, hantés par la culpabilité et le déracinement symboliques, par la nostalgie et la haine des origines, envisagent la tradition littéraire comme une filiation, elle trouve dans la communauté littéraire une forme de « fraternité » qui signifie « sentir quelque chose de commun non dans le style mais dans les motivations de l'écriture et dans la recherche »[57]. Fidèle à une démarche littéraire qui soit « action, témoignage, mise en question du réel », Ernaux pratique dans *La Place* (Gallimard, 1983) et *Une femme* (Gallimard, 1987) une écriture de l'extime autour de la vie de ses parents dont le récit combine l'observation sociologique, l'analyse psychologique et la méditation (auto)biographique. *La Femme gelée* (Gallimard, 1981) et *Passion simple* (Gallimard, 1991) se concentrent sur la vie d'une femme (la narratrice) dont le témoignage personnel devient implicitement une méditation sur les enjeux sociaux de l'intime. L'expérience de l'avortement traitée sans pathétisme dans *La Honte* (Gallimard, 1997) et *L'Événement* (Gallimard, 2000) précise et approfondit cette réflexion. L'œuvre d'Annie Ernaux thématise le conditionnement social des vies et des comportements à travers la trajectoire de l'écrivain vu comme un transfuge social. Dans son étude de l'œuvre, Francine Dugast-Portes remarque que celle-ci « se trouve au nœud de toute une série de problématiques » mais que « les territoires propres de l'écrivain se dessinent autour du 'je', dans [...] la recherche de soi et du monde extérieur »[58]. Comme chez d'autres contemporains qui écrivent contre le solipsisme du souvenir, derrière le « je » il y a toujours un « nous » qui incarne sa préhistoire. À propos de son livre, *Les années*, elle déclare : « ce souvenir-là, en tant que souvenir personnel, ne m'intéresse pas. Ce que je veux, c'est trouver une entrée, une conscience dilatée dans l'époque et me rappeler ainsi beaucoup d'autres choses qui vont s'accumuler, s'intégrer »[59]. Parfois on n'est pas loin des figures – de mémoire et de langage – qui hantent le roman mémo-

---

[57] Annie Ernaux, « Réponses à quelques questions », *La Quinzaine littéraire*, n° 532, 1989.

[58] Francine Dugast-Portes, *Annie Ernaux*, *op. cit.*, p. 8-9.

[59] « Annie Ernaux » par Christine Ferniot, *Lire*, février 2008.

riel. L'expression « venger sa race » apparaît sous la plume d'Annie Ernaux, mais elle est pourtant à double tranchant. Elle exprime la culpabilité du transfuge social à qui l'accès à la littérature permet de surmonter la honte familiale tout en traduisant aussi la coïncidence de l'écrire et de l'agir. Cela va de pair avec une idée d'écriture qui abolit la situation « délocalisée, distante, déformante » de l'écrivain car elle se confond avec son objet, c'est-à-dire les choses mêmes[60]. À la différence de quelqu'un comme Pierre Michon, Ernaux se place pourtant dans une logique d'échantillonnage et non d'exemplarité ; pour elle, le sujet ne se saisit que dans l'extériorité, celle du champ social, du langage avec ses registres et niveaux discriminants, des stéréotypes culturels. On peut rapprocher ces textes de l'écriture des *sans-papiers* – les textes de Daniel Biyaoula, d'Alain Mabanckou, étudiés ici, ou encore de Nathalie Etoké[61]. Pourtant, l'écriture d'Ernaux, profondément informée par l'expérience autobiographique, adopte des formes distancées, telles que l'essai ou la fiction documentaire, qui délaissent la marginalité du témoignage personnel pour accéder à la centralité d'une réalité photographique.

Confirmée par une volonté réitérée de séparer, d'une part, les textes diaristiques, multiformes, libérateurs, relevant du privé, d'une liberté d'expression qui ne doit pas composer avec le regard du lecteur, et, d'autre part, la fiction, avec son caractère de construction et de fabrication (non d'imagination) dû à son travail « concerté »[62], le projet littéraire d'Ernaux vise à saper l'illusion biographique, à envisager l'introspection du point de vue de l'extériorité sociale et à entériner le refus du féminisme et de l'écriture féminine. Le féminin ou ce que l'écrivaine appelle son histoire de femme est d'abord présent dans la substance de la langue, dans la corporalité ou la *pesanteur* de l'écriture, dont elle fait indirectement la marque distinctive par opposition à l'« apesanteur » qui caractérise « la façon masculine, [...], de vivre et de pratiquer l'écriture »[63]. Les traces de cette histoire apparaissent dans les emportements sentimentaux et sensuels enregistrés avec lucidité mais sans psychologisme (dans les journaux comme

[60] Pierre Bergounioux, *Agir écrire*, Fata Morgana, 2008, p. 49.
[61] *Un amour sans papiers*, Editions Cultures Croisées, 1999.
[62] *L'Écriture comme un couteau*. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Stock, 2003, p. 20 à 28 et *passim*.
[63] *L'Écriture comme un couteau*, *op. cit.*, p. 100. Ces remarques lui sont inspirées par la lecture de la correspondance entre Michel Butor et Frédéric-Yves Jeannet à qui elle dit « Vous êtes dans une autre histoire que les femmes qui écrivent ».

Passion simple), de ses défaillances (dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, consacré à la maladie de la mère) et de son abjection depuis l'aberration physiologique (les premières règles) au dégoût de son instrumentalisation sexuelle ou de son exhibition clinique (la scène de l'avortement dans *Les armoires vides* et *L'Événement*, la scène d'accouchement dans *La Femme gelée*). Dans sa réflexion sur l'écriture, l'auteure insiste sur la prééminence des choses sur les mots pour sa compréhension du monde, d'où la fonction heuristique attribué à l'écriture comme seule démarche par laquelle le monde perçu peut être simultanément reconstruit et explicité. Elle explique sa résistance à l'idéologie féministe par le contact premier avec sa manifestation concrète, qui rend superflue sa formulation abstraite : « Le féminisme n'a pas eu de mot pour moi, mais un corps, une voix, un discours, une façon de vivre, dès ma venue au monde : ceux de ma mère »[64]. Ce qui rendra nécessaire la réflexion systématique – et on peut supposer toute sa démarche « auto-socio-biographique » – c'est le contact avec le pouvoir social des stéréotypes.

L'idée d'un projet littéraire monolithe est souvent mise à mal par le louvoiement esthétique et éditorial de l'auteure. Alors que les journaux sont relégués aux rôles de chambre d'échos de la vie et de chantier de l'écriture, la périodisation qu'elle propose de son œuvre distingue une première étape, caractérisée par les textes de fiction, de la seconde, orientée vers une écriture biographique singulière, qui cherche pourtant à perdre le moi « dans une réalité plus vaste, une culture, une condition, une douleur ». *Les Armoires vides* est un roman à portée sociologique dont l'héroïne, Denise Lesur, ne saurait s'identifier, du moins ostensiblement, à sa créatrice, tandis que *La Femme gelée*, gardant le silence sur l'identité de sa protagoniste, signale la transition vers « l'abandon de la fiction au sens traditionnel »[65]. Par quoi l'écrivaine entend, on le sait, une œuvre d'imagination, aux personnages, situations et lieux inventés. Tout en faisant la part du feu à l'acte auto-interprétatif de l'auteure qui essaie de contrôler le discours critique, en instaurant, par la revalorisation esthétique de la chronologie des textes, une téléologie de l'œuvre, il est intéressant de constater toutefois que l'évolution de la trajectoire énonciative de ses écrits instaure une frontière interne de l'écriture. Cela se présente d'abord comme une confusion des voix, où « on », « elle »,

[64] *Ibidem*, p. 101.
[65] *Ibidem*, p. 28.

« nous » sont employés instinctivement, comme une forme collective, impersonnelle. Ensuite, une fois son projet littéraire cristallisé, qui consiste à examiner le passage d'un monde dominé au monde culturellement dominant, lorsqu'il s'agit de répondre à la question « *je* ou *elle* », Ernaux s'en remet au hasard qui lui impose, pour son premier roman publié, *Les Armoires vides*, la narration à la première personne. Même si elle finit par reconnaître dans la forme personnelle une nécessité interne à l'écriture, son explication renvoie d'abord la fonction « écran » d'une narration en troisième personne : « maintenir le doute sur l'identité du *je* avec moi, l'auteur [...] La fiction protège, c'est une position ambiguë mais inexpugnable. Nul n'aurait le droit de dire 'Denise Lesur c'est vous'. Je découvrirai en effet qu'il est plus facile de déclarer dans une interview 'Denise méprise ses parents' que 'je méprisai mes parents' »[66].

Le sentiment de gêne voire de culpabilité à l'endroit des êtres bien réels et proches dont le souvenir informe et inhibe la création est un *topos* de l'écriture de soi que maint écrivain évoque en marge de l'œuvre et que d'aucuns traitent en thème majeur. Il en est ainsi des quatrième et cinquièmes volets, *Pour vos cadeaux* et *Sur la scène comme au ciel*, du cycle romanesque de Jean Rouaud, qui cèdent la parole à la mère du narrateur et laissent entendre ses réflexions posthumes, souvent critiques, sur la manière dont l'écriture du fils dévoile, expose ou s'immisce dans la vie intime des parents. Si la voix maternelle interroge d'abord la véridicité des faits rapportés par le fils afin de restituer une vérité originaire – celle de la genèse du narrateur fantasque, oublieux ou ignorant –, elle se rend ensuite à l'évidence du caractère invérifiable de la narration, dont l'authenticité présumée ne réside pas dans l'exactitude des événements mais dans leur re-présentation *a posteriori*, pour ainsi dire « de mémoire », toujours contaminée par d'autres faits et d'autres voix. « Peut-être au fond est-ce vraiment moi qui parle à travers lui » concède la génitrice fantomatique. « Cette chair commune, ces mémoires enchevêtrées, ces souvenirs mutuellement adoptés, ces voix comme des pelotes de fils emmêlés, si bien qu'à la fin on ne sait plus qui parle pour qui »[67]. Chez Annie Ernaux, dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, la défaite de la mère – figure forte et contradictoire qui incarne ailleurs le déniaisement de la répartition sociales des rôles sexuels mais témoigne également du

---

[66] *Ibidem*, p. 219-220.
[67] *Sur la scène comme au ciel*, Minuit, 1999, p. 132.

désir d'ascension sociale de sa classe – sous le coup de la maladie d'Alzheimer, inspire à la narratrice une pensée exprimée en termes proches de ceux de Rouaud : « Et c'est aussi mon corps que je vois. [...] comme si c'était moi, exhibée ainsi »[68]. La corporalité de la filiation émerge au moment extrême de l'expérience partagée, moment où s'opère la transmission du secret – « le devenir 'qui' d'un *ça* », secret qui « tient toujours par quelque fil, et plus d'un fil, à des fils ou à des fils [*sic*], à la genèse, à la généalogie et au genre, à savoir ce qui fait la loi dans la filiation ou dans le phylum familial »[69] : après la mort ou à son approche lorsque dans le corps du parent s'opère une transsubstantiation. Il est intéressant de constater qu'Ernaux emploie précisément ce vocable pour parler de l'écriture de fiction, terme étrange qui de pair avec celui d' « épiphanie » pourrait, à tort, faire penser à une esthétique de la transfiguration et du salut de la vie par l'art alors que l'écrivaine semble lui donner une signification plus littérale : un transfert de substance, un passage objectif du vécu dans l'écriture qui le consigne sans aucune intervention providentielle de l'esprit ou, en l'occurrence, de l'inspiration poétique.

Sans humour nostalgique comme chez Jean Rouaud ni déploration pathétique comme chez Pierre Bergounioux, l'imaginaire du passé dans la prose d'Annie Ernaux est l'émanation d'un « je » tremblé, fluctuant, à la fois dedans et dehors la scène familiale. Cela relève des ressorts rhétoriques et stylistiques d'une écriture *optique* qui renvoie à deux types de relation entre sujet et objet : « un point de vue 'optique' caractérise un observateur dont le regard perçoit le monde de manière neutre par rapport à sa propre position dans l'espace, tandis qu'une 'perspective' mentale suppose un moi dont les croyances et préjugés infléchissent son point de vue sur le monde »[70]. Le sujet n'est jamais complètement immergé dans le passé, malgré l'emploi du présent historique, sans s'y soustraire complètement, comme le laisserait

---

[68] *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, *op. cit.*, p. 20.

[69] Jacques Derrida, *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*, Galilée, 2003, p. 31.

[70] « […] an optical 'point of view' implies an observer whose eye neutrally perceives the world spread out in relation to its own position in space, while a mental 'worldview' implies a self whose preconceptions code and color his or her interpretation of the world (s)he perceives […] ». Andrea Goulet, *Optiques : The Science of the Eye and the Birth of Modern French Fiction*¸ University of Pennsylvania Press, 2006, p. 5.

croire le commentaire critique, signalant une distanciation délibérée. Voici un exemple :

> Le matin, papa-part-à-son travail, maman-reste-à-la-maison, elle-fait-le-ménage, elle-prépare-un-repas-succulent, j'ânonne, je répète avec les autres sans poser de questions. Je n'ai pas encore honte de ne pas être la fille de gens normaux.
>
> Le mien de père ne s'en va pas le matin, ni l'après-midi, jamais. (*FG,* 16)

Au début de *La Femme gelée*, ce passage racontant les premières étapes de socialisation scolaire de la narratrice, est aussi révélateur de l'oscillation entre l'adhésion à une fiction sociale de la normalité suggérée par le catéchisme du bonheur familial bourgeois inculqué aux élèves, et une prise de conscience graduelle de la différence que représente sa famille, évoquée par la tournure populaire (« le mien de père »), tranchant autant avec la langue de bois scolaire qu'avec la formule analytique (« Je n'ai pas encore honte... ») appartenant au sujet adulte qui passe par le filtre de la réflexion sociologique les données de l'autobiographie. Le récit n'est pas de l'ordre du commémoratif, mais du délibératif car il est traversé par deux voix. La première, dans l'ordre diégétique, car encadrée par le discours de l'autre est celle de la narratrice-protagoniste des scènes passées, berçant dans l'illusion de la transparence : transparence de la conscience exigée par la morale commune – « Les petites filles doivent être transparentes pour être heureuses » (*FG,* 58) –, dicton qui accompagne la confession hebdomadaire des écolières mais aussi transparence du bonheur enfantin, ingrédient indispensable des récits d'enfance « Des années que je crois pleines » (*FG*, 49). La seconde voix, celle de la narratrice-interprète, qui se tient sur le bord du récit, et, « du dehors », revisite les lieux communs de l'enfance et de sa fiction. « Son 'je' se veut représentatif d'un 'nous' défini par l'insertion dans le monde extérieur et par son regard fondamentalement critique »[71] . Après « des années que je crois pleines », c'est elle qui prononce l'ironique « Illusion » ; elle qui convoque le bovarysme précoce de l'adolescente : « l'étrange feuilleton que je me raconte pour effacer la fille réelle et la remplacer par une autre pleine de grâce et de fragilité » (*FG*, 53). Enfin, c'elle qui démonte les mécanismes du souvenir ému, de l'expérience intime en employant le lexique de la feintise et de la littérature : illusion,

[71] Francine Dugast-Portes, *Annie Ernaux. Étude de l'œuvre, op. cit.*, p. 17.

feuilleton, aventure et histoire. La conscience de la sexualité se manifeste comme une suite d'histoire : l'accouplement est « premier état de l'histoire à mimer », les règles sont « l'état suivant de l'histoire [qui] m'effarouche [...] les sources du savoir s'embrouillent », enfin l'accouchement, dont l'idée rebute la jeune fille, déclenche une longue tirade dans laquelle les deux voix, contaminées l'une par l'autre, passent dans un registre inférieur, celui de la parodie et de l'autodépréciation :

> J'ai toujours repoussé cet épisode de mon histoire, préférant me fixer sur des échéances plus gaies, l'apparition de la poitrine, des poils et du sang, phénomènes que je guetterai avec curiosité, que le temps est long, surtout pour la dernière métamorphose, ce miracle qui arrive sans signe avant-coureur, vous ne savez ni le jour ni l'heure, l'événement pur, et comme pour tous les événements qui doivent survenir dans mon corps, je n'imagine pas d'après. Un jour je serai une petite fille avec ses règles, je me promènerai dans une gloire rouge, je m'endormirai avec ma nouvelle personne, la vie touchera à sa perfection. (*FG*, 45-46)

Cette même distanciation romanesque du vécu individuel revient aux moments-charnière de l'histoire : mariage, maternité, domesticité. Couler une matière profondément individuelle dans le moule des représentations sociales du devenir personnel désamorce d'une part la tension symbolique associée à la fétichisation de l'intime comme « événement à l'état pur » et rend d'autre part sensible, c'est-à-dire perceptible, la dimension sociale, « transpersonnelle », de l'expérience.

> Mariage, qu'est-ce que ça voulait dire. Le soir, on a imaginé. On finirait nos études, je prendrais un poste dans un lycée, lui dans une boîte quelconque, on vivrait en meublé quelque temps, on se débrouillerait pour avoir un peu plus d'argent. Toute notre imagination s'arrêtait là. [...] bref les lieux communs qui traînaient sur le mariage. Pour finir, une autre idée rebattue, allons il fallait se lancer, c'était une « aventure nécessaire », à tenter [...]. (*FG*, 122)

L'idée d'un sublime du quotidien – celui du couple moderne, lancé dans l'aventure commune – est abolie par la violence imprécatoire de *La Femme gelée*. Accablée « de stupeur et d'angoisse », l'héroïne l'est moins devant la réalité insensée de la maternité : « Il n'y a toujours pas de sens, simplement il n'y avait personne, puis quelqu'un » (141), que devant le discours bourgeois et marchand qui la fige dans un imaginaire d'Épinal, de « la vie Lisette » : « Bien sûr, magnifier l'humble

tâche, l'œuvre de choix qui veut beaucoup d'amour, etc., transfigurer la merde » (143).

Comme dans ses autres textes, journal ou fiction, l'instabilité énonciative – le glissement fréquent de « je » à « on » et plus rarement à « nous » ou encore aux énoncés infinitifs, sans sujet personnel – se révèle être un dispositif polyvocal qui associe à chaque voix une ou plusieurs attitudes narratives ou dispositions discursives. Le « je » étant la basse continue de l'écriture, les passages qu'il régente indiquent une appropriation de l'histoire soit par le sujet narrateur, auquel cas ils indiquent souvent une attitude d'adhésion aux événements racontés ou états décrits (dans les citations précédentes sur l'enfance), soit par le sujet réfléchissant/écrivant, lorsqu'ils marquent un retour ironique ou déniaisé sur lesdits événements (ex. « j'ai toujours repoussé cet épisode de mon histoire »). Les passages en « on » indiquent souvent une tension venant de l'assimilation rétive du sujet à un collectif (couple ou catégorie sociale) comme dans la scène des projets de mariage ; la voix narrative se fait le porte-parole des vérités communes, sans effacer les signes de la résistance – aussi le ton se durcit-il tandis que la langue s'encanaille. Le soliloque du personnage est traversé, voire contaminé – lorsque les signes de citation disparaissent et la narration passe au style indirect libre – d'énoncés impersonnels ou encore d'intimations prononcées par les autres. Une vendeuse écoulant ses produits pour bébé « Vous savez, c'est le premier qui coûte, ça ressert au suivants », le mari la rappelant à l'ordre domestique « Il faut que tu t'organises mieux que ça ! », le gynécologue lui ordonnant de se taire lors de l'accouchement : « Vous gâchez tout madame ! ». La parole du sujet disparaît alors dans le bruissement du sens commun et des règles sociales non écrites. Qu'en est-il alors du « je » qui assume le contrôle de la narration, à la fin du récit, mais pour mieux entériner la disparition de la femme à l'intérieur du rôle ?

> Il me semblait que je n'avais plus de corps, juste un regard posé sur les façades des immeubles de la place [...]
>
> Juste au bord, juste. Je vais bientôt ressembler à ces têtes marquées, pathétiques, qui me font horreur au salon de coiffure, quand je les vois renversées, avec leurs yeux clos, dans le bac à shampooing. [...]
>
> Déjà moi ce visage. (*FG*, 182)

Est-ce ce moment de déprise de soi, d'absence à soi du sujet décorporalisé, devenu regard porté sur la surface du monde, qui marque

le passage du « je fictif » au « je véridique » dont parle Ernaux dans *Autofictions et Cie*, cette forme « impersonnelle, à peine sexuée, quelquefois même plus une parole de l'‘autre’ qu'une parole de ‘moi’, une forme transpersonnelle en somme » ? Ou est-ce l'état qui décrit un sujet toujours au bord de l'écriture : ni « au-dessous » de la littérature, idée à laquelle la poétique d'auteur voudrait nous faire croire, démentie par le travail d'orfèvre de la simplicité, ni « au travers » elle, comme l'affirme Bruno Blanckeman, qui y voit « un acte écrit au travers duquel le sujet se constitue en tant que tel »[72] ? S'il est vrai que la forme ethnographique « cible le sujet commun » et « se fonde à l'interaction de l'intime et du culturel », elle « ne constitue pas un moyen de [se] construire une identité à travers un texte »[73]. Le sujet de l'écriture se tient toujours, chez Ernaux, au bord de l'écriture identitaire, entre la positivité d'une affirmation et la négativité du désistement de soi. Sa voix collectionne les voix du monde : les dialectes sociaux et les poncifs bien-pensants, le bruissement publicitaire et le jargon idéologico-culturel, le langage de la naïveté amoureuse et celui de la domesticité régnante, les *ready-made* de l'échange poli et le franc-parler vulgaire, mais elle se l'approprie, de façon toujours oblique, critique, qui marque à chaque fois l'écart entre transcription documentaire et singularisation littéraire. C'est néanmoins une singularisation sans singularité car, inversement, son regard ne traverse pas les façades des immeubles pour dévoiler le sens intime des masques et rôles sociaux, mais au contraire, il creuse l'intimité pour exhiber le social ou le visage de personne là où un autre sujet trouverait un fertile espace d'incertitude et de fabulation.

5. Vivre leurs vies

« Il y a quelque chose qui n'est pas humain ou qui est trop humain et qui me tient lorsque j'écris. À tel point que j'ai le sentiment que l'excellence d'une phrase et l'état d'exaltation que je connais alors arrivent à un autre. J'éprouve un sentiment de dédoublement, d'incertitude comme dans le conte de Louis-René des Forêts, *Les Grands*

---

[72] Bruno Blanckeman, « Figures intimes/postures extimes » in éd. Aline-Mura Brunel et Franc Schuerewegen, *L'Intime-L'extime,* New York, Rodopi, 2002, p. 50.
[73] *Ibidem.*

Moments d'un chanteur »[74]. La prose de Pierre Michon repose sur le doute, sur le dédoublement dans le sens où l'entend Des Forêts lui-même lorsqu'il affirme qu'« écrire est l'acte de quelqu'un en moi qui parle en vue de quelqu'un qui en moi l'écoute »[75], ou encore quand il évoque la déchirure qui tranche inexorablement entre le désir illimité de recevoir « la Grâce » et une poétique insciente ou un savoir prédéterminé de l'échec.

Animées d'une même vision qui allie la représentation de soi à l'interprétation fictionnelle des virtualités du sujet, les biographies obliques comme les essais-fictions ramènent Pierre Michon à l'écriture de la mémoire subjective qui commence à se mettre en place au début des années quatre-vingt grâce aux œuvres d'auteurs tels que François Bon, Christian Bobin, Sylvie Germain, Jacques Réda, Richard Millet et Pierre Bergounioux. Dans *Vies antérieures*, Gérard Macé se fait le porte-parole de cette nouvelle esthétique ni entièrement biographique ni tout à fait fictionnelle grâce à laquelle la littérature joint la rétrospection à l'introspection suivant la double ligne thématique de « l'artiste mythifié » et de « l'anonyme »[76]. Tel un « scribe accroupi », l'écrivain contemporain fait don de son art aux autres, tel un voleur, les hante, s'empare d'eux, vit leur vie par procuration fantasmatique car, comme l'avoue Macé, « nous écrivons pour nous loger dans le corps d'un autre, et pour vivre en parasites dans l'un des trous creusés par la mémoire »[77].

Paru en 1984 chez Gallimard, le premier livre de Pierre Michon, *Vies minuscules* (Prix France Culture), trace, par sa structure formelle et sa thématique, les lignes de fuite d'une « prose de voyant ». D'autres ouvrages suivent, publié pour la plupart aux éditions Verdier : *Vie de Joseph Roulin* (1988), *L'Empereur d'Occident* (Fata Morgana, 1989), *Maîtres et serviteurs* (1990), *Rimbaud le fils* (1992), *La Grande Beune* (1995), *Le Roi du bois* (1996), *Mythologies d'hiver* et *Trois auteurs* (1997), *Abbés* et *Corps du roi* (2002), *Les Onze* (2009) dans lesquels la brièveté des formes et l'écriture fragmentaire

---

74 « Entretien avec Pierre Michon », propos recueillis par Catherine Argand, *Lire*, décembre-janvier 1999, no. 271.

75 Louis-René des Forêts, *Voies et détours de la fiction, op. cit.*

76 Remarque faite par Dominique Viart dans son article « Essais-fictions : les biographies (ré)inventées », in *L'Éclatement des genres au XXe siècle*, sous la direction de Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 337.

77 Gérard Macé, *Vies antérieures*, Gallimard, NRF, 1991, p. 11-14.

traduisent, sous les apparences d'un minimalisme programmatique, une préoccupation constante pour les conditions d'existence du dicible littéraire. Attachée à la tradition des écrivains pour lesquels l'expérience de la littérature s'identifie à une expérience des limites (Rimbaud, Bataille, Faulkner), l'écriture de Michon élargit son champ de référence à la peinture. La question du visible vient s'ajouter aux interrogations de l'auteur sur le phénomène de l'art.

À l'instar de ses confrères étudiés ici, Pierre Michon situe son projet littéraire dans les marges de l'autobiographie. Pourtant, la fiction assume le poids entier du projet autobiographique ou peut-être n'est-elle qu'un autre nom de ce que Louis Marin appelait, en référence à *Roland Barthes par Roland Barthes,* « l'autobiographie postmoderne »[78]. Le méfait, la faute, la faille que l'autobiographie se charge de mettre à nu lorsqu'elle entreprend le procès[79] de la vie de son auteur, relèvent chez Michon, mais aussi chez Bergounioux ou Millet, d'un péché originel, perpétué de père en fils. Toujours pluriel, il se démultiplie diaboliquement, sous les apparences du désir d'être autre que ses proches, de s'affranchir de leur héritage qui affuble de ridicule le portrait de jeune révolté (l'histoire « infime » des grands-parents Eugène et Clara est racontée ayant pour toile de fond les images de mai 1968), et, comble de la folie, d'être Auteur. La majuscule apparente le narrateur aux artistes, et surtout aux écrivains qui sont ses « phares » et son poison, eux-mêmes hypostases factices de Dieu — Grand Auteur et Lecteur à la fois, autosuffisant, pointe de la pyramide qui autrefois prodiguait la Grâce de l'Écrit, « la petite bouture » de *Rimbaud le fils*.

À commencer par l'hypothèse d'une tentative autobiographique ou, à défaut, biographique, l'intention épique des *Vies minuscules* est sérieusement mise en échec, tandis que les nombreuses ambiguïtés narratives et stylistiques soulèvent des obstacles considérables à une lecture purement référentielle. Le récit adopte d'emblée et conserve jusqu'à la fin la narration en première personne entrecoupée de passages confessions intimes, suit un parcours initiatique respectueux des

---

[78] Louis Marin, *L'Écriture de soi,* Presses Universitaires de France, 1999, p. 3.

[79] C'est ce que Gisèle Mathieu-Castellani appelle « le double jeu du projet autobiographique dans sa dimension judiciaire, une déclaration de culpabilité faite dans l'innocence radicale par un misérable en quête de sanction ». Elle affirme en outre que « L'autobiographie, qui est à la fois *témoignage*, *plaidoyer*, *justification*, et *réquisitoire*, s'inscrit par là dans le judiciaire ». *Cf. La Scène judiciaire de l'autobiographie*, Presses Universitaires de France, 1996, p. 16 et 29.

séquences chronologiques entérinées par le récit autobiographique (enfance, adolescence, âge mûr), mais ne fournit cependant que peu ou prou de renseignements sur les traits physiques ou moraux de son héros, puisque celui-ci fuit constamment vers le lointain des autres vies.

Si toutefois il arrive que le « je » narrateur soit nommé par l'un des personnages de l'histoire, comme dans « Vie de Georges Bandy », lorsque le « misérable » Jean tente sans succès d'attirer l'attention de l'abbé éponyme sur celui qu'il désigne par le diminutif « Pierrot », ou encore que le narrateur lui-même fasse glisser le nom de famille de l'auteur dans le portrait de la petite sœur aux yeux bleus « venus de Clara assurément, Michon née Jumeau », cela ne fait que brouiller encore davantage les pistes. Car les paroles du premier, « Tu connais Pierrot », isolées sur le cadre blanc de la page, ne suscitent pas la reconnaissance, tandis que la parenthèse généalogique se referme aussitôt, sans revendication explicite de sa portée référentielle. On y voit un détail ou plutôt la signature de l'auteur dans un ensemble narratif autrement signifiant[80]. Les signes de l'art en tracent les lignes de fuite, établissant une vision perspective dont ce « je » transitoire est le point aveugle.

Le sarcasme auquel le narrateur voue chacun de ses portraits en jeune créateur met également à mal le genre de l'autoportrait, souvent associé au gré des hypostases du moi aux différentes postures d'acteur, de narrateur ou bien de scripteur. Il s'accompagne presque toujours chez Michon d'une technique de la défiguration, du bain acide. Dès l'incipit interrogatif et jusqu'au grand finale du récit, lorsque la clôture de la narration s'accomplit dans le même temps que la réconciliation ultime avec la tâche aveugle du narrateur devenue horizon futur de l'écriture, *Vies minuscules* ne cesse guère de figurer l'aporie de la représentation. « Écrire des *vies*, c'est inventer l'existence des gens qui ont existé pourtant, qui ont eu un état-civil, c'est redoubler l'illusion réaliste, l'effet de réel — c'est renforcer ce que la critique appelle le pacte référentiel »[81]. Cette poétique de l'entre-deux se réclame de l'invention fictive pour autant que celle-ci demeure au cœur de l'écriture du réel — car le redoublement de l'effet de réel ne saurait mener à une restitution réaliste du monde dans la littérature (projet impossible s'il en fût), mais plutôt à une perversion du pacte

[80] Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, 1987.
[81] Tristan Hordé, « Entretien avec Pierre Michon », *Recueil*, n° 21, printemps 1992.

référentiel, résultat d’une technique déviante qui procède à une substitution littérale de l’écriture par des objets empruntés à la réalité, eux-mêmes inventés.

Deux questions méritent d’être posées, qui portent, la première, sur la définition de la représentation implicite à l’écriture michonienne, la seconde, sur les formes qu’elle revêt.

Le dispositif fictionnel que cette œuvre met en place est régi par une intentionnalité auctoriale dont le texte semble être l’expression à la fois fidèle et fautive. Car il remplit chez Michon le rôle ingrat, mais inexorablement associé à une tradition que rien ne saurait défaire à l’exception du texte même, de témoignage-repoussoir. Double honni et intensément désiré d’un monde restant incertain tant que l’on n’a pas entrepris sa re-production, ou, plutôt, tant que l’on n’a pas désigné et décrit son équivalent artistique, son autre factice, le texte à l’état idéal, le texte fantasmé et jamais réalisé contient tout à la fois *l’original* : « le vrai », la vie, « les petites gens » ; « *le semblable* » : des livres, des êtres réels iconifiés ; et *l’entre-deux* : la voix médiatrice ou déchirée, ce « moi-eux » (il ou elle) éclaté, éparpillé, fuyant, dont témoigne seul l’oxymore de la voix écrivante. Elle pointe dans *Vies minuscules* pour réapparaître plus tard, dans *Vie de Joseph Roulin* ou dans *Rimbaud le fils*, portant la marque du « nous » des épigones ou des commentateurs. Cela implique que la mise en fiction prend ici pour objet les éléments qui la composent ; le résultat n’en est pas, bien que les lieux où le texte se réfléchit dans son propre miroir soient nombreux, une mise en abyme magnifiante, mais un processus à deux temps.

Premièrement, le dessaisissement du sujet à l’égard de soi-même transforme celui-ci en point aveugle de la mise en système. Deuxièmement, le geste complémentaire de ressaisissement du monde parachève ensuite l’instanciation du ce sujet hors-soi à qui conviendrait l’appellation « moi-eux ». L’éviction du sujet, agissant comme créateur d’actions ou, posture idéale et par cela même inaccessible, de livres, marque le stade paroxystique de l’instant du moi.

À partir de ce point de fuite, l’élaboration fictionnelle se déploie en trois stades. Le premier reste extérieur à la temporalité de la narration, car il consiste en un événement-origine situé, quoique difficilement situable, à l’autre pôle du lieu où le « je » s’abolit au profit de la mise

en fiction[82]. Il en est ainsi de la scène inaugurale dans « Vie d'André Dufourneau », lorsque le narrateur évoque une scène d'enfance qui fait de lui, malade fasciné par le don de conteuse de sa grand-mère, le public idéal pour les récits à moitié fantasmagoriques de celle-ci : « mes aïeux, sur de vagues indices, élaborèrent pour rendre compte de ces qualités incongrues chez un enfant de sa condition une fiction plus conforme à ce qu'ils tenaient pour le vrai » (*VM*, 11).

Conséquemment, les images du narrateur enfant, malade ou simplement ignorant tracent tout d'abord en pointillé pour affermir progressivement les contours d'une thématique du retrait, voire de l'absence d'un moi-agent, héros ou auteur. Qu'il s'agisse en premier lieu d'une bâtardise fantasmée, d'une tradition obscure devenue monstration rituelle, d'une vocation déchue, ou encore de la recherche tourmentée du livre à venir, le stade suivant établit une version première du récit, souvent orale et focalisée sur un personnage, laquelle finit par devenir une composante de la construction narrative finale : « cent fois, j'ai entendu ma grand-mère évoquer la superbe avec laquelle il aurait déclaré que 'là-bas il deviendrait riche, ou mourrait' » (*VM*, 15). À l'entrecroisement de trois niveaux de subjectivité, on découvre le tissu grammatical de l'échafaudage narratif. « Il », le héros absent, évolue dans l'espace lointain du conditionnel : présent, pour le discours indirect libre, malgré le faux-fuyant des guillemets citationnels qui feraient croire à une parole rapportée, passé, pour le premier stade, prélittéraire, de la narration. Néanmoins, puisque cette tâche incombe ici à un autre personnage, la grand-mère, le résultat passe fatalement par le filtre du présent passé. Ainsi, la phrase « il aurait déclaré » réactualise-t-elle une séquence événementielle qui fournit à l'univers narré un contenu épique (le départ mémorable) cependant que les connotations d'incertitude et d'éloignement propres au conditionnel assurent le télescopage des voix dans l'univers-cadre (le récit du récit d'un souvenir). L'enjeu d'un texte pareil — en rupture autant avec le réalisme objectif qu'avec l'écriture psychologisante — dépasse les cadres de l'antinomie entre récit et discours, puisque tous deux se fondent dans un espace à déictiques variables mais coprésents, orientés selon la ligne de fissure qui met face-à-face le futur

[82] Sylviane Coyault-Dublanchet appelle cela « l'effacement autobiographique » en faisant remarquer que, malgré la « masse autobiographique » mobilisée par les textes de Michon, Bergounioux et Millet, leur visée autobiographique reste délibérément très floue. *Op. cit.*, p. 163-167 et *passim*.

impossible de la vie-événement et le présent indicible de la vie-silence.

Dans *Vies minuscules*, la mort ponctue la fin des chapitres ou des « vies » et rythme l'avancée du narrateur-personnage vers la rencontre finale avec son double antérieur et féminin, « la petite morte », la sœur enfouie dans l'inconscient du texte. Le crépuscule de la vie subjective ouvre la voie non point à « la vraie vie » de l'art, mais au « vivre » pluriel et insignifiant de ceux qui « [le] terrassant [ont] vécu, plus haut et clair que nous ne vivons, ceux qui furent à peine et redeviennent si peu » (*VM*, 205). La visite du « Prince des Ténèbres » annonce à l'auteur que « faire l'ange fait son jeu » ; celui-ci en est bien averti, puisqu'il tient du « on » anonyme qui passe entre la communauté des êtres-pour-la-mort et de l'être-littérature que « Le Prince des Ténèbres [...] est aussi le Prince des Puissances de l'air ». La tâche est à recommencer ; elle ne recommence jamais : « C'est bien ; j'essaierai un jour d'une autre façon. Si je repars à leur poursuite, je délaisserai cette langue morte, en laquelle peut-être ils ne se reconnaissent point » (*ibidem*).

En somme, la temporalité interne de la mise en récit dans *Vies minuscules* est ancrée dans un événement à degré de réalité variable, lequel donne lieu au souvenir raconté qui aboutit dans la narration, elle-même une remémoration de ce dernier. Néanmoins, le schéma, loin d'être linéaire, se traduit plutôt par une courbe asymptote, expression d'un processus de narration pluriel, discontinu, alternant.

Réelle, fictive ou simplement fantasmée, la substance du récit semble issue de l'alliage inextricable des faits véridiques, hypothèses vraisemblables et idées reçues dont le narrateur-scripteur se porte seul garant et responsable. Il n'en est pas pour autant le seul auteur, loin s'en faut. Ce rôle, éclaté d'entrée de jeu, met à nu la narration alors même qu'elle ouvre la lecture à une infinité de suppositions, privant le récit du recours à quelque instance unificatrice que ce soit. Pierre Michon explique ainsi dans un entretien les raisons intimes de sa démarche dans *Vies minuscules* : « Ce n'est pas ce que furent ces vies, mais peut-être le son de la voix de mes grands-parents quand j'étais enfant, cette imprégnation affective, qui m'a fait raconter des vies que ma grand-mère racontait. Le ton endeuillé que pouvait avoir ma grand-mère dans ces moments »[83]. Écrire des vies c'est s'emparer des

[83] « Châtelus, Bénévent, Mégara », propos recueillis par Michel Jourde et Christophe Musitelli, *Les Inrockuptibles*, n° 46, juin 1993.

voix conteuses qui ont bercé une enfance dont la mémoire ne requiert de contenu autre qu'une « imprégnation affective ».

Plusieurs registres de la voix se partagent le récit dont chacun appartient à un étage différent de la construction fictionnelle. Au seul générateur du texte, situé au niveau énonciatif du « je » et associé au présent de l'écriture, correspondent plusieurs générateurs du récit, lesquels fournissent tant l'information que l'échafaudage narratifs. Ce n'est que comme fiction secondaire, redoublée – ce « redoublement de l'illusion réaliste » revendiqué par la poétique michonienne – que survient l'écriture, laquelle commence par la répétition, par le redoublement de paroles et, par là même, de présence. Des marques stylistiques et rhétoriques – temps verbaux contrastés, hypotypose – viennent dénoncer le clivage qui sépare les instances génératrices de la fiction. En outre, il recoupe une autre série de dissonances entre les strates diégétique et réflexive du texte, entre l'histoire et le commentaire.

Les détours de l'écriture projettent au-delà du texte des modèles aptes à fournir à la fiction son horizon lointain. Il en va ainsi des passages où l'incertitude ou tout bonnement l'ignorance des faits réellement advenus dans laquelle se trouvent le conteur ou la conteuse (Toussaint Peluchet, Elise, mais aussi des entités sans nom, les « aïeux » ou la communauté anonyme des « on ») ainsi que l'absence de témoin qui pourraient entériner ou rejeter la version perpétrée par eux, créent une béance qui attend d'être comblée par un récit compensatoire. De prononcer : « Rien ne nous apprendra comment il souffrit, dans quelles circonstances il fut ridicule, le nom du café où il s'enivra » (*VM*, 14), le narrateur semble vouloir faire sienne la tâche de pourvoir à l'enrichissement de cette relation collective trop indigente. Or, ce sont précisément ces passages qui font surgir l'écart incommensurable entre, d'une part, le pacte de lecture postulant un devoir de mémoire et, de l'autre, le dispositif de mise en fiction. Celui-ci, se livrant à l'exploration des formes littéraires multiples allant de l'écriture de soi à l'écriture objective, met graduellement en échec et déborde les attentes de celui-là.

6. Fiction biographique, fiction critique

« Au poète indivis d'attester parmi nous la double vocation de l'homme ». Lorsqu'en 1960 Saint-John Perse prononce son célèbre discours à la réception du Prix Nobel, l'écrivain français né aux Antilles et vivant à l'époque aux États-Unis égrène, au zénith de sa carrière, les thèmes dominants de son œuvre : le déracinement, l'errance et la quête des origines. L'inscription de la xénopoétique persienne dans les œuvres antillaises contemporaines se fait soit par le jeu intertextuel (explicite ou sous-entendue) qui participe d'un vaste « mouvement dynamique de rejet et de réappropriation » de l'œuvre du poète, soit par l'assimilation d'une substance (verbale, rhétorique, poétique), par la phagocytation/phagocitation de l'œuvre même pour engendrer une « écriture en état de créolité dans conscience non totalitaire d'une diversité préservée »[84]. Dans *Écrire en pays dominé* de Patrick Chamoiseau, ces deux modalités du dialogue avec le précurseur sont instanciées dans l'invention de soi par l'écriture et le renversement de la saisine, de cette loi coutumière qui prescrit : « Le mort saisit le vif par son hoir le plus proche ». C'est un changement dans l'orientation de l'axe de valeurs généalogiques, opération permettant au jeune poète d'effectuer un retour aux ses origines et de s'en éloigner en projetant son propre destin d'exilé perpétuel : « Et les hautes/racines courbes célébraient/l'en allée des voies prodigieuses,

---

[84] Parmi les analyses de la relation souvent contradictoire entre les écrivains antillais d'aujourd'hui et leur célèbre précurseur, on retiendra notamment celles de Mary Gallagher et de Valérie Loichot. La première procède dans son ouvrage *La Créolité de Saint-John Perse*, Gallimard, 1998, à une mise en regard des idées avancées récemment par les écrivains de la Créolité (Raphaël Confiant, Patrick Chamoiseau avec quelques références à Maryse Condé et Daniel Maximin). Cette lecture parallèle, qui relève surtout les différences idéologiques entre les écrivains d'aujourd'hui et leur célèbre précurseur, fournit un bilan dans lequel ce qui rapproche (la revendication de la créolité par Perse, « Français des Îles » et la vocation d'ouverture de son œuvre) pâlit en comparaison de ce qui sépare, à commencer par l'absence de toute référence à la langue créole, et en continuant par l'attachement farouche du poète à une francité pure, « absolument authentique (d'autant plus authentique et paradoxalement d'autant plus identique à elle-même qu'elle est souple et mobile) », le refus du métissage et de l'hybride, pour finir avec l'universalisme anhistorique propre à l'écriture de Perse que Valérie Loichot a récemment approfondi dans *Orphan Narratives : The Postplantation Literature of Faulkner, Glissant, Morrison, and Saint-John Perse*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2007, en se penchant tout particulièrement sur le refus voire le refoulement de l'histoire dans la représentation de l'univers colonial dans *Éloge*.

l'invention des voûtes et des nefs »[85]. Carol Rigolot résume ainsi cette transformation : « Leger crée un nouvel ordre temporel dans lequel le passé célèbre le futur »[86].

Qu'il s'agisse d'une « réhabilitation » ou d'une « assignation » du grand *béké* devant le tribunal de la mémoire historique et littéraire, l'écrivain contemporain convoque dans son écriture ce que j'appellerai la « xénopoétique » persienne dont les marques littéraires sont, d'abord, la tension entre l'éloge de la terre natale (l'île fantasmée), ensuite, le désir d'Occident, la construction d'un langage poétique de l'exil que l'on pourrait appeler « créole » et, enfin, l'élaboration d'un masque paradoxal du grand écrivain qui revendique sa place dans le Panthéon français tout en conservant une relation liminaire avec la tradition littéraire française.

La première mention du poète au masque d'or apparaît tardivement dans le texte de Chamoiseau : il faut attendre la deuxième « cadence » du souvenir intitulée « Anabases/en digenèses selon Glissant/Où l'ethnographe va devenir un Marqueur de paroles... », pour lire la première notice à son sujet. Et il n'est guère surprenant de découvrir que son apparition coïncide avec l'expérience de l'exil appelé « dix ans en terre de France » (*ÉPD*, 107) dans le parcours biographique de l'écrivain martiniquais lui-même :

> Mon éloignement en France favorisait mes songes. Mon esprit s'évadait vers le pays natal. Je me perdais dans mes lectures et, durant mes envies d'écriture, ma main s'abîmait en suspens. Je décidai l'abandon à ces déports irrépressibles. Aller au rêve. Haler le rêve. C'était là, je le compris soudain, le mode meilleur de connaissance : *rêver, rêver-pays*. (*ÉPD*, 106)

Tout d'abord, la signification véritable de l'anabase pour Chamoiseau est celle d'un parcours initiatique dont on ne mesure la richesse qu'après le retour au pays : « Le retour accorde aux yeux de clairvoyantes avidités [...] Et parfois, l'on éprouve le sentiment d'admiration : le rêve passe par la chair et permet cette expédition vers l'intérieur (pour moi, ce *voyage intérieur*) que Perse avait élue dans le mot *Anabase* » (*ÉPD*, 108). Ce qui prépare la transition vers la première

---

[85] Saint-John Perse, *Éloges* in *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 23.

[86] Carol Rigolot, *Forged Genealogies. Saint John Perse's Conversations with Culture*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 2001, p. 42.

notice insérée : « De Saint-John Perse : La mesure apparente, déjouée par les forces visionnaires du langage, là où s'aurore l'élan...dans l'estime...toujours. – *Sentimenthèque* » (*ÉPD*, 108) Dans son voyage vertigineux, le poète rencontre parmi « toutes sortes d'hommes dans leur voies et façons » « soudain ! apparu dans ses vêtements du soir et tranchant à la ronde toutes questions de préséances, le Conteur qui prend place au pied du térébinthe... » – et c'est peut-être lui qu'il apostrophe dans le verset suivant « O généalogiste sur la place ! combien d'histoires de familles et de filiations ? – et que le mort saisisse le vif, comme il est dit à la table du légiste, si je n'ai vu toute chose dans son sombre et le mérite de son âge »[87]. Le romancier contemporain fait un aveu étrangement semblable : « Dans mon anabase rêveuse au pays, j'ai admiré les conteurs ». Pourtant, ce qui n'était pour Perse qu'une étape dans l'errance infinie du « navigateur » qui entérine le refus de tout enracinement (« Qui parle de bâtir ? »), devient chez Chamoiseau un point d'ancrage qui fait du retour au pays natal une découverte : des contes, du créole et du paysage, autrement dit une triple fondation de l'écriture : le voyage intérieur représente une « vision intérieure des étants dénigrés » (*ÉPD*, 108). Dans l'économie mémorielle d'*Écrire en pays dominé*, ce moment engendre une série de passages thématisant un « Moi » toujours identique (le moi de l'écrivain auto-biographe, auteur et héros de cette « éducation sentimentale » et « biographie spirituelle » créole) et pourtant toujours différent, car infléchi par les traces d'une histoire commune. Du « Moi-colon » en passant par le moi-amérindien, le moi-africain, le moi-driveur jusqu'au moi-créole, « l'anabase » de l'écrivain contemporain...

Saint-John Perse fait son retour dans le troisième volet (« Anabiose/Sous la pierre-monde/Où le Marqueur de paroles va balbutier une étrange poétique ») d'*Écrire en pays dominé*, sous la rubrique « L'ILE OUVERTE » (*ÉPD*, 256) qui figure la lutte du Lieu contre le Territoire, de l'artiste contre la domination silencieuse et la mise-à-l'écart des écrivains, de l'écrivain contre son intériorisation du regard externe que fait de l'île tantôt un étroit isolement d'une humanité en déréliction tantôt un ersatz d'existence, un fantasme exotique. Au milieu de ce récit malaisé, la notice :

> De Saint-John Perse : Dans la virulence du sel où tant de contraires s'ameutent, se fécondent, se prolongent, épelle le monde entier en matériau d'Écrire : dans le

---

[87] Saint-John Perse, *Œuvres complètes, op. cit.,* p. 113.

> moindre de ses miettes ouvre le symbole immense ; mais ne loue pas les conquérants hautains ; soucie-toi des humanités brisées, insonores, couleur de papaye et d'ennui qui t'entourent ; et ne fais pas de livres mais une œuvre. – *Sentimenthèque* (*ÉPD*, 257).

Dans la chronologie littéraire personnelle de l'écrivain, Perse suit à Césaire dont le cri nègre et la vision s'essouffle/s'épuise sous la plume des épigones et des scribes-répétiteurs (*ÉPD*, 261), et précède l'Antillanité de Glissant. Chamoiseau restitue ainsi au gré de ses lectures formatrices, de son ontogenèse spirituelle, une relation, une phylogenèse poétique, rayée des manuels scolaires et des histoires littéraires universitaires. La puissance transformatrice de l'écriture du béké vient de ce qu'il « dispose, en terre créole, d'une liberté fondamentale » (*ÉPD*, 262) ; de ce fait, « il n'a rien à prouver à dénoncer à refuser comme le nègre Césaire – nié dans son humanité – doit le faire ». Cette vision créole informant ses premiers écrits, le poète s'efforcera nonobstant de la gommer : devant la mer, « Perse aura vision, non du mur d'isolement de l'imagerie occidentale, mais d'une vaste perspective vers une conquête du monde », incitant à « l'universalité altière qui commande à son souffle » (*ÉPD*, 262). La mer est ouverture : « un courant profond lié à son respir poétique du monde ; battement de son imaginaire, il la décode et l'habite comme un texte formidable » pas une « masse geôlière », il utilise l'île natale comme « marchepied de l'envol », « Dans l'île, il n'est pas dans le monde : *c'est de là qu'il s'élance*. Ainsi, son insularité natale inaugure son œuvre avant d'en disparaître. Il se met à *habiter son propre nom* [..] en quête d'universalité désincarnée » (*ÉPD*, 263). La dernière référence à Saint-John Perse accompagne la conclusion ouverte sur l'Écrire. « Dans l'immuable vision, indéchiffrable à force de sens, deviner l'inapprochable Total... – c'est 'respirer avec le monde' – *Sentimenthèque* » (*ÉPD*, 345).

Écrire en pays dominé singularise tout en situant dans le contexte plus général de l'histoire littéraire la relation entre l'écrivain de la créolité et la figure surplombante du précurseur : celle qui relève les rapports d'influence entre les générations d'écrivains, la relation intellectuelle, affective et critique entre précurseurs et héritiers, entre l'œuvre et ses sources. À partir de l'expérience partagée de l'errance et de l'exil, et en passant par la transmission d'une tradition littéraire et livresque, ce récit-essai de la venue à l'écriture chamoisienne pro-

pose une fin ouverte, un dépassement de l'héritage persien par l'écrivain qui trouve enfin sa voix/e et sa raison d'écrire.

Dans la célèbre Biographie de la Pléiade de 1972, texte au statut énonciatif et éthique ô combien ambigu (le signataire de ladite biographie est le poète lui-même, ce qui en ferait formellement une « autobiographie », ne serait-ce le dispositif énonciatif du texte qui instaure une distance à la fois objectivante et légitimante, dont la rigueur classique est toutefois troublée à quelques reprises par les tremblements de l'homonymie, le poète pléiadisé se faisant appeler par l'auteur de sa biographie tantôt Alexis Leger, tantôt Saint-John Perse), la question des origines occupe la place centrale. Elle se décline au pluriel, dans les fils narratifs de la généalogie familiale, de la naissance, de la « mythologie » personnelle du poète, c'est-à-dire de ce que Carol Rigolot appelle la « mythohistoire » ou la « légende littéraire » de Perse. Inséparable du processus même de l'écriture (et de la réécriture) de soi, dans la question de l'origine, l'héritage, les facteurs externes, le *passif* de la filiation se disputent la prééminence avec l'effort constant et raisonné de se forger une identité, *l'actif* de la création de soi (cela consiste à élaguer son arbre généalogique, ou à éliminer certaines anecdotes personnelles des versions successives de la biographie). Rigolot met en évidence les anciens patrons narratifs de l'hagiographie ou des épopées médiévales qui façonnent les masques du héros Guerrier, Saint, Chevalier ou Philosophe[88].

Malgré sa visée exemplaire, cette autobiographie à la troisième personne renferme sous l'apparence de la linéarité chronologique une épaisseur temporelle qui transforme l'histoire d'une vie en devenir destinal. Ainsi la « pré-histoire » généalogique de l'individu rattaché à son l'atavisme familial et racial coexiste-t-elle sans se confondre avec l'histoire du poète Saint-John Perse. « Alexis Leger représente l'aboutissement d'un lignage, Saint-John Perse en est l'origine (*beginning*) »[89]. De même le jeune homme orphelin de père, seul secours de sa famille, rêveur solitaire, marginal social de par sa naissance, le métis du Quai d'Orsay selon l'expression dédaigneuse de ses collègues, se dispute la scène biographique avec le diplomate mondain, voyageur aventurier, grand ami des princes et des artistes. À sujet biographique pétri de contrastes, clivé, *toujours étranger à soi-même*, correspond des stratégies scripturales (narratives, rhétoriques) de dé-

[88] Carol Rigolot, *op. cit.*, p. 219-240.
[89] *Ibidem*, p. 230.

placement, de dislocation et de *mise à distance* de la création littéraire constamment opposée à ce que Mallarmé appelait « l'universel reportage », la prose quotidienne. Dans leur étude de la rhétorique profonde de Saint-John Perse, Colette Carmelin et Joëlle Gardes-Tamine consacrent un important chapitre à la « parole séparée » du poète, syntagme recouvrant des procédés tels que la pseudonymie, l'ésotérisme, la parole rituelle, l'hermétisme, l'obscurité, l'allégorie autrement dit un ensemble de techniques de mythification et de mystification du poète et de son œuvre. Mais l'auteur des *Anabases* surenchérit cette coupure en refusant d'obéir au déterminisme comme au vérisme biographique ; sa doctrine est clairement énoncée « la personnalité du poète n'appartient en rien au lecteur, qui n'a droit qu'à l'œuvre révolue, comme un fruit détaché de son arbre »[90].

Chez Perse la Biographie de la Pléiade devient une œuvre à part entière, au même titre artistique que l'œuvre poétique même si chargée d'une fonction esthétique différente puisqu'elle entérine la légende du poète et fournit au lecteur un parcours fléché. Dans le « Saint-John Perse-Pléiade », selon l'expression de M. Gallagher, l'édition « réalise la continuité de l'homme et de l'œuvre, d'une vie et d'une écriture » mais ce qui importe davantage dans le contexte de notre analyse c'est que le poète guadeloupéen s'y façonne « une identité entièrement fondée sur ses origines de Créole ». Selon l'hypothèse de Mary Gallagher, au cœur de la création persienne sévit une double rupture : d'une part, celle de l'individu avec l'île natale, d'autre part celle de la famille avec l'origine première, coupure inaugurale avec la Métropole. Par un effet de répétition et d'amplification, la double rupture engendre dans l'écriture persienne un tropisme commémoratif qui devient aussi la signature de l'œuvre[91]. Chargée d'un lourd « statut (historique et juridique) susceptible de scinder les générations d'une même famille, de fissurer des tribus et de départager les lignages »[92], la Créolité est vécue et ressentie comme un état d'étrangeté essentielle, idée claironnée haut et fort par Patrick Chamoiseau, Raphael Confiant et Jean Bernabé dans triple négation inaugurale l'*Éloge de la Créolité* : « Ni Européens, ni Américains, ni Africains, nous nous proclamons Créoles ».

---

[90] Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 552.
[91] Mary Gallagher, *op. cit.*, p. 73.
[92] *Ibidem*, p. 85.

La question opératoire, souvent évoquée et à mon sens insuffisamment traitée porte toutefois sur l'articulation proprement littéraire de la réactualisation critique de l'héritage Saint-John Perse (idéologique, biographique, politique) et l'incorporation de son legs poétique à la création d'une nouvelle identité créole. Mary Gallagher relève aussi ce point en passant : « Et déjà, la volonté de réinvention de soi à travers l'écriture, ne fait-elle pas écho en tant que telle à la genèse (par un déplacement novateur) de l'être créole ? »[93]

De cette assimilation symbolique aux aspects multiples, on ne retiendra qu'un élément qui infléchit la poétique romanesque de Patrick Chamoiseau. Son roman publié en 2002, *Biblique des derniers gestes*, dans les pages duquel Saint-John Perse est une présence ombrageuse, contradictoire et fatidique, ne marque pas seulement un renouveau de l'imaginaire fictif de son auteur mais aussi un aboutissement doublé d'un infléchissement de la forme narrative. Pour l'auteur de *Chronique des sept misères, Solibo Magnifique* et *Texaco,* récits au souffle épique, romans du Nous, cette forme que Glissant appelait de tous ses vœux dans *Le Discours antillais, Biblique* marque un tournant. La dynamique de la communauté et du personnage singulier s'en trouve bouleversée car si les autres romans mettaient en scène des personnages plus grands que nature (Solibo, Marie-Sophie Laborieux) c'est qu'ils étaient véritablement des personnages épiques au sens de Hegel et de Lukacs : ils incarnaient l'esprit d'une communauté et étaient vecteurs de son devenir. Bien que sa naissance, sa vie de militant révolutionnaire et son extrême prouesse physique et intellectuelle fassent de lui un témoin et messager historique de son peuple, Balthazar Bodule-Jules, le protagoniste de *Biblique*, est un personnage singulier, à la fois Achille triomphant devant les murs de Troie et Fabrizio del Dongo perdu dans la débâcle de Waterloo. *L'ethos* du livre marque un autre changement dans la poétique romanesque de son auteur, car le modèle narratif de la chronique funèbre, de la veillée funéraire récurrent chez Chamoiseau, qui l'associe souvent à une rhétorique du deuil et de la perte, y fait résonner cette fois-ci des tonalités jouissives.

La construction et l'atmosphère du roman préparent la mise en relief d'une singularité, impression confirmée par l'individualisation très forte du personnage principal dont la fin proche sert de prétexte à une vaste entreprise remémorative (un *topos* de l'écriture de Chamoiseau)

[93] *Ibidem,* p. 84.

individuelle. C'est sur la polysémie de l'expression « destin exemplaire » que joue le récit de « cet homme de force et de violence ouverte, de lutte sans faille ». Si l'on peut interpréter cette transformation du romanesque dans l'écriture de Chamoiseau comme un compromis avec le roman occidental de l'individu solitaire et sans racines, on peut tout aussi bien y voir une mise en scène de l'errance, de l'exil, de la quête perpétuelle que poétisa jadis Perse et qui, délestées de leurs connotations négatives, en viennent à signifier la condition créole. Présent dans le roman, le poète l'est non seulement en tant que référence littéraire et politique contradictoire, maître spirituel pour le jeune Balthazar, symbole honni des injustices coloniales pour la militante communiste Deborah Nicol, mais aussi en tant que modèle réel du romancier qui puise dans la vie de l'homme Alexis Leger et dans l'esprit poétique de Saint-John Perse l'inspiration pour créer le héros de son roman. Autrement dit, la relation qu'entretient cette prose contemporaine avec l'œuvre de Saint-John Perse dépasse les limites de la citation, de l'évocation émue et même de la critique irrévérencieuse, toutes formes de contact littéraire extérieur, épidermique. Dans *Biblique*, on assiste à une fusion, une assimilation progressive de la figure et de l'œuvre persiennes qui commence par une hantise permanente (l'univers fictionnel est hanté par les livres, notamment *Anabase* du poète), se poursuit avec la lutte, le corps-à-corps de Balthazar avec la politique coloniale qu'acquiesça en silence l'homme Perse et s'achève sur une symbiose lorsque le combat d'une vie mené par le héros retrouve son pareil lyrique, sa vérité profonde dans la tension interne de la xénopoétique persienne.

III

Contours du temps, figures du monde

Dire que la littérature contemporaine est habitée, travaillée, hantée par les formes du temps relève de l'évidence même. La préhistoire, la mémoire historique et la contemporanéité rythment ses recherches d'un régime temporel propre. Les textes contemporains étudiés ici se situent dans l'entrelacs du régime mélancolique, d'une part, reconnaissable à son obscurcissement de l'origine, au deuil d'un passé perdu à jamais, au deuil qui s'ignore, à la distance infranchissable qui ne peut s'abolir et du régime nostalgique, d'autre part, dont le propre est le languissement, le retour aux origines, la recherche d'une actualisation physique, sensible du passé[1]. Par l'interpénétration des deux régimes, le legs devient héritage, le mode extérieur forgé par ceux qui sont passés avant est intériorisé ; de ce fait, la tradition est l'achronie, l'a-temps, non pas négation ou absence mais épaisseur du temps, plénitude. L'intériorité de l'être et l'identité se forgent grâce à un mouvement réciproque de plongée dans la tradition et d'immersion dans le temps ainsi que d'ingestion du temps et d'assimilation de la tradition.

Multiple, contradictoire, toujours en fuite, le passé est la basse continue d'une littérature aux prises avec une triple mémoire. Dominique Viart dégage trois grandes articulations qui s'y trouvent réalisées simultanément : « mémoire du récit comme forme, mémoire du récit à retranscrire et récit d'une mémoire individuelle et collective »[2]. Ce qui caractérise l'époque actuelle est d'abord l'opposition forte entre la « présence du passé »[3], dont la valeur réside dans sa qualité de vécu, individuel ou collectif, d'un côté, et la fossilisation du passé en « Histoire idéologisée »[4], l'un des grands récits contre lesquels s'insurge la

---

[1] Éric Méchoulan, *Pour une histoire esthétique de la littérature, op. cit.*, p. 67.
[2] Dominique Viart, « Mémoires du récit. Questions à la modernité », *Études contemporaines 1, op. cit.*, p. 25.
[3] Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988, p. 2.
[4] Aron Kibédi-Varga, « Le récit postmoderne », *op. cit.*

postmodernité, de l'autre. En même temps, l'analyse du discours historique mettant de plus en plus l'accent sur les dispositifs narratifs et rhétoriques qui commandent son écriture, les historiens se font critiques littéraires et s'appliquent à examiner les similitudes entre le texte historique et le texte de fiction. La fonction testimoniale de la littérature ne la confine pas à une histoire figurée ou à un relevé documentaire. Elle lui permet d'acquérir une dimension mémorielle par laquelle la fiction, imbue des voix d'un passé collectif, social ou ethnique, se fait, comme chez Patrick Chamoiseau, récit d'origines où le foisonnement des histoires résiste au « figement »[5] de l'Histoire. Celle-ci est également appréhendée dans ses dimensions excentriques et rémanentes et évoquée dans le chronotope provincial et les avatars historiques d'une tradition immémoriale, à travers d'obscures histoires familiales. Des œuvres comme celle de Pierre Bergounioux mettent à jour les profondeurs d'une expérience historique mineure, coutumière, dégagée de sa charge monumentale. À l'intérieur de la polarité passé vécu / Histoire écrite, d'autres termes s'organisent ensuite en constellations variables grâce auxquelles l'imagination fictionnelle restitue le passé en puissance. Tel est le cas de l'articulation entre la mémoire individuelle et la mémoire collective qui tantôt marque un conflit entre les versions singulières d'une série d'événements partagés, tantôt oppose ces singularités à la voix collective, tantôt désigne le désaccord entre plusieurs formes de la mémoire collective. Car c'est enfin la mémoire-comme-passé-solidifié que la fiction thématise et c'est la mémoire-comme-processus que l'écriture se donne pour tâche de dévoiler.

Les textes actuels évoquent, explorent voire ressassent l'impossibilité d'écrire pour en faire une frontière ouverte, *frontier*, un lieu d'épreuve et d'échange où l'imagination peut « reprendre son élan »[6]. Aussi la fin de l'écriture désigne d'une part la condition esthétique de la modernité et de ses acteurs. La conception romantique de l'art comme le médium absolu de la réflexion[7] rend l'écrivain prisonnier d'un paradoxe : délivré du carcan normatif de l'art classique, il est le

---

[5] Nous devons ce terme à Édouard Glissant.
[6] Étienne Balibar, *Nous, citoyens d'Europe ? Les frontières, l'État, le peuple*, *op. cit.*, p. 7.
[7] Walter Benjamin, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang, Flammarion, « La philosophie en effet », 1986 [1920].

maître incontesté de son œuvre – « J'ai seul la clef de cette parade sauvage », rappelle le poète –, et pourtant celle-ci, contingence singulière d'une forme idéale, transcende toujours la subjectivité de son auteur. Cependant, veillée par la « muse moderne de l'impuissance »[8], la littérature s'obstine à accomplir cette tâche impossible. La nouveauté des écritures contemporaines, redevables à la modernité comme à la postmodernité, c'est-à-dire à un passé multiple, à un héritage éclectique, est leur refus d'une logique de guerre à l'endroit de la représentation. Aussi l'enjeu n'est-il plus de contester le récit, mais d'en faire le lieu d'une interrogation quant à la possibilité, la signification, la valeur, voire le danger du geste littéraire. La levée historique de la littérature contemporaine est précisément ce qui permet à certains écrivains de dépasser le manichéisme avant-gardiste sans sombrer dans la neutralité documentaire ou dans la reproduction des recettes fictionnelles. À la croisée de l'histoire et de la poétique, se rencontrent dans l'imaginaire du temps et des temps l'agencement du discours commun et l'événement de l'écriture. « Et bien sûr la théorie littéraire me répétait à satiété que l'écriture est là où le monde n'est pas ; mais quelle dupe j'étais : j'avais perdu le monde, et l'écriture n'était pas là » (*VM*, 138), se lamente le narrateur des *Vies minuscules*. « Comme si le roman pouvait se passer du monde » renchérit Jean Rouaud dans « Mort d'une certaine idée ». Dans le camp des héritiers de la littérature militante, l'émancipation de la servitude idéologique et de ses stéréotypes est également revendiquée. « L'engagement tel qu'on le concevait il y a dix ou vingt ans ne veut plus rien dire aujourd'hui. Il se trouve qu'aujourd'hui il dérive du texte et ne saurait plus en être le prétexte »[9].

Au sujet du renouveau romanesque de la littérature française contemporaine, Sophie Bertho remarque que « le jeu subversif avec les codes et les conventions romanesques, [la] réécriture ironique, apparaissent [...] comme une tentative, à la fois prudente et ludique, pour revaloriser ce que le roman avait perdu : l'intrigue »[10]. Le projet des

---

[8] Stéphane Mallarmé, « Symphonie littéraire », *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, préface par Yves Bonnefoy, Gallimard, 1976, p. 343.
[9] Boubacar Boris Diop, Entretien avec Jean-Marie Volet, *Mots pluriels*, N° 9, 1999, p. 12.
[10] Sophie Bertho, « L'Attente postmoderne. À propos de la littérature contemporaine en France », *op. cit.*, p. 739.

romanciers adeptes des poétiques de récupération[11] correspond à cette description, à ceci près que la revalorisation de l'intrigue n'écarte guère le doute quant à la légitimité et au sens de l'activité conteuse. Le début du *Méridien de Greenwich* de Jean Echenoz en offre un exemple éclairant mais loin d'être unique :

> Que l'on entreprenne la description de cette image, initialement fixe, que l'on se risque à en exposer ou supposer les détails, la sonorité et la vitesse de ces détails, leur odeur éventuelle, leur goût, leur consistance et autres attributs, tout cela éveille un soupçon. [...] Que l'on puisse s'attacher ainsi à ce tableau laisse planer un doute même sur sa réalité en tant que tableau. Il peut n'être qu'une métaphore, mais aussi l'objet d'une histoire quelconque, le centre, le support, le prétexte, peut-être, d'un récit. [...] Un roman, peut-être, plutôt qu'un récit[12].

Le démon de la synthèse introduit dans la littérature contemporaine la figure de l'excès par accumulation hétéroclite. De la déraison, du pathétisme, de la fureur ou de la frénésie qui caractérisent l'« âge du furieux »[13], la littérature contemporaine semble hériter le goût des juxtapositions étranges, des débordements romanesques, des états et situations extrêmes. Mais si « composer est le dernier souci du furieux » car « naturellement confus, embarrassé, [il] ne suit aucune ligne directrice »[14], tel n'est pas le cas de l'écrivain d'aujourd'hui pour qui l'intérêt de l'excès tient à sa mise en scène littéraire tant et si bien que parfois il ne se limite qu'à une mise en scène à l'excès des situations les plus banales ou les plus incongrues[15]. Si, devant un roman de Jean Echenoz, le lecteur a du mal à dire où s'arrête la substance romanesque, l'aventure véritable, et où commence sa surenchère, sa fabrication factice, chez Jean-Philippe Toussaint ou Éric Chevillard ce doute est levé d'entrée de jeu. Dans *La Télévision* ou *Palafox*, le scandale d'une fiction tressée autour d'un personnage cloué devant son téléviseur dont le visionnage devient un mode de vie et finalement la

---

[11] *Cf.* mon article « Poétiques de créolisation, poétiques de récupération », *Littérature* nº 151, 3/2008, p. 52-74.

[12] *Le Méridien de Greenwich*, Minuit, 1979, p. 7-9. « Que vont-ils entreprendre ? Qu'allons-nous devenir ? », s'interroge, en fin de chapitre, le narrateur des *Grandes Blondes*, Minuit, 1995, p. 242. « Continuons d'avancer, maintenant, accélérons », s'affaire son congénère dans *Je m'en vais*, Minuit, 1998, p. 240.

[13] *Cf.* l'ouvrage de Pierre Lepère, *L'Âge du furieux 1532-1859. Une légende dorée en littérature*, Hatier, 1994.

[14] *Ibidem*, p. 15.

[15] On consultera avec profit l'excellente étude de Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, Maurice Nadeau, 1999.

vie même, ou autour d'un être à identité imprécise, changeante, oiseau ou insecte, est ce qui la rend excessive par infraction logique et ontologique. Les écrivains proposent un art de la synthèse afin de réinventer le genre narratif comme expérimentation lisible, comme recherche ouverte au monde et au lecteur. Gageure à laquelle les invite non seulement l'épuisement non dépourvu d'une certaine mélancolie de la tradition moderniste, mais surtout aussi ce que Marc Augé appelle les trois excès de la contemporanéité :

> un excès d'événements qui rend l'histoire difficilement pensable, un excès d'images et de références spatiales dont l'effet paradoxal est de refermer sur nous l'espace du monde, un excès de références individuelles, en entendant par là l'obligation qu'ont les individus de penser par eux-mêmes leur rapport à l'histoire devant l'affaissement de ce que Durkheim appelait les « corps intermédiaires » et l'impuissance confirmée des grands systèmes d'interprétation[16].

Trois formes de l'imaginaire temporel contemporain feront dès lors l'objet de ce chapitre : préhistorique, historique, contemporaine. Le passage du temps comme trace, blessure ou énigme qui amène d'abord la narration chez Éric Chevillard ou Pierre Michon, sert d'arrière-fond sur lequel personnages et événements se profilent, s'affrontent et s'effacent, chez Pierre Bergounioux ou Patrick Chamoiseau, et amorce l'enquête psychologique, sociale ou policière, par exemple chez Jean Echenoz et Fatou Diome.

1. Grotesques préhistoires

> Nous ne sommes pas post-modernes. Nous sommes pré-originaires, je dirais même anté-archaïques[17].

La préhistoire offre à l'écriture un objet métonymique car elle renvoie simultanément aux apories de la contemporanéité, aux hantises de la littérature et à une permanence du monde par-delà la connaissance historique. « L'Histoire n'est pas faite partout » nous rappelle le narrateur de *Préhistoire*, le roman d'Éric Chevillard.

---

[16] Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Aubier, Critiques, 1994, p. 145.
[17] Pascal Quignard, cité par Pierre Michon dans Pierre le Gall, « Une rencontre avec Pierre Michon », *Fragments*, juin 2001.

> Il reste des lieux dérobés où le temps préhistorique s'accumule. [...] La mise au jour de ces sanctuaires occulte soudain toute l'Histoire et ses menues chronologies, il devient clair alors que nous nous sommes exagérés l'importance des dynasties et des révolutions : nous appartenons bien à cette même époque que l'avenir jugera [...] cette époque brève mais fertile qui vit coup sur coup l'invention du bronze et du cinématographe, où triomphaient l'art rupestre et la peinture abstraite (*P*, 76).

« Pour préserver l'avenir de l'écrivain, il faut d'abord s'attendre à ce que le temps d'avant l'écriture (la préhistoire) se présente à nous » remarque André Benhaïm au sujet du petit pan de mur jaune de Bergotte. Le critique souligne de surcroît le lien profond dissimulé dans la relation étymologique : « chez Proust », écrit-il « la madeleine est 'magdalénienne' au sens préhistorique »[18].

Le narrateur de *La Grande Beune* arrive nuitamment à Castelnau, dans un décor maléfique digne de Dante et de Joseph Conrad :

> Entre Les Martres et Saint-Amand-le-Petit, il y a le bourg de Castelnau, sur la Grande Beune. C'est à Castelnau que je fus nommé, en 1961 : les diables sont nommés aussi je suppose, dans les Cercles du bas ; et de galipette en galipette ils progressent vers le trou de l'entonnoir comme nous glissons vers la retraite. Je n'étais pas encore tombé tout à fait, c'était mon premier poste, j'avais vingt ans. Il n'y a pas de gare à Castelnau ; c'est perdu ; des autobus partis le matin de Brive ou de Périgueux vous y larguent fort tard, en bout de tournée. J'y arrivai la nuit, passablement ahuri, au milieu d'un galop de pluies de septembre cabré contre les phares, dans le battement de grands essuie-glaces ; je ne vis rien du village, la pluie était noire. (*GB*, 9)

La descente aux Enfers d'un jeune instituteur[19] n'est pas le prélude à quelque fable moralisante ou histoire d'épouvante, malgré l'arrière-pays isolé, le décor sombre et menaçant, l'état quasi-hypnotique du personnage et l'inclémence des éléments. Le récit est celui d'une chute dans le désir et dans le temps. Conjonction thématique guère surprenante dans une œuvre qui repose sur la figure de l'autre, du double, du témoin, qu'il soit disciple, fils ou serviteur. Dans cette fiction de l'altérité proche où les reflets du moi sont toujours reflets d'un

---

[18] *Panim : visages de Proust*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 206.

[19] L'article d'Éliane Gandin, « La catabase de Michon », propose une analyse du parcours de l'œuve michonienne à la lumière de ce processus. *Cf. Pierre Michon, l'écriture absolue, op. cit.*, p. 261-268.

lignage transcendant ou charnel, le désir est le moteur des êtres, le temps est en est la limite incontournable.

L'effroi inaugural de l'étranger à son arrivée dans une contrée inconnue et peu amène n'est pas seulement un embrayeur d'action ou une préfiguration des états que le personnage éprouvera au long de l'histoire, il est surtout révélateur du pacte thématique de *La Grande Beune*. Il s'agit d'une technique de l'abondance sémantique qui fait que le sujet de l'histoire nous est dévoilé d'entrée de jeu par un narrateur qui, malgré son inexpérience personnelle et sa retenue sociale, ne mâche pas ses mots ; l'un comme l'autre exposent dès les premières pages les éléments qui formeront la thématique du récit :

> La nuit, l'œil de la bête, les murs rouges, le parler rude de ces gens, leurs propos archaïques, tout me transporta dans un passé indéfini qui ne me donna pas de plaisir, mais un vague effroi s'ajoutait à celui de devoir bientôt affronter des élèves : ce passé me parut mon avenir, ces pêcheurs louches des passeurs qui m'embarquaient sur le méchant rafiot de la vie adulte et qui au milieu de l'eau me détrousser et me jeter par le fond, ricanant dans le noir, dans leur barbe sans âge et leur mauvais patois ; puis accroupis au bord de l'eau sans un mot ils écaillaient de grands poissons. (*GB*, 10-11)

Le désir, la douleur, l'effroi, le deuil, l'atopie sont donnés d'emblée dans ce texte où il n'y a ni évolution du personnage au sens du *Bildungsroman* ni véritable intrigue, gâchée ou entravée à dessein par la fin qui n'est pas un dénouement, marquant plutôt la continuité des formes de vie immémoriales. Tous les éléments du cadre diégétique, à commencer par l'état psychique du narrateur qui affirme « Je parlais dans un rêve, d'une voix nette pourtant » (*GB*, 22), participent d'une esthétique de la tension, définie par l'oxymore et le paroxysme. Le lieu de l'action est d'abord surdéterminé par l'appartenance à la province géographique et historique, car pour le jeune narrateur le voyage vers le cœur du pays signifie une descente dans l'histoire moderne, vers la France de l'avant-guerre ou « la République des Jules » dont les curés et les instituteurs, croyant à l'alliance entre le passé mythique et l'avenir de la science, jetaient les bases anthropologiques. Leurs efforts anéantis par l'intervention brutale de l'histoire – d'abord, Verdun, ensuite, les enfers de la Pologne et de la Slovaquie –, le chronotope français oblique vers les ténèbres de l'atopie. Le narrateur se retrouve « nulle part, en Valachie », dans « le village valaque, périgourdin » (*GB*, 30) où brigands et buveurs sont affublés de bonnets et de passe-montagnes valaques, éléments dont l'accumulation crée une

atmosphère fantastique qui prolonge sa chute jusqu'au temps préhistorique de Lascaux.

À défaut de mettre en scène les tribulations du Pierrot amoureux, pathétique et risible à la fois, *La Grande Beune* ne saurait épouser la structure du roman d'éducation[20]. Le mimétisme est écarté, d'un côté, par l'effacement des moments individuels dans la totalité du continuum transhistorique, des énergies naturelles, des mécanismes pulsionnels, de l'autre, par l'ironie et le sarcasme qui désamorcent la portée sentimentale ou édifiante de certaines séquences telles que les apparitions d'Yvonne et la relation entre l'instituteur et Bernard, l'enfant de la buraliste.

Jean qui vient de pêcher dans la Beune, à l'instar d'un Arawak ou d'un Mohican, « la carpe-cuir » à la chair suave, éveille dans la petite communauté un étonnement général « comme d'anciens prodiges ». Ayant été témoins de cet exploit mythique, Hélène, la mère, Yvonne, la callipyge, et toute la compagnie s'endorment tandis que la Beune perdure. Certes, on pourrait y lire une fin « ouverte » significative d'un apaisement des désirs ataviques qui se résorbent, à la manière de Jean Giono ou André Pieyre de Mandiargues, dans le grand flot de la vie, ou encore une clausule ironique à cette histoire rurale si minuscule qu'elle ne vaudrait pas d'être poursuivie plus loin. Cependant, l'énergie du récit émane de sa matière centrale, de son noyau ou de l'objet de sa fascination : « Ce visage royal [...] nu comme un ventre » (*GB*, 20). La réaction du personnage masculin devant l'entéléchie féminine renvoie à ce que dans *Le Sexe et l'effroi* Pascal Quignard appelle « l'angoisse érotique ». Participant d'une réflexion plus générale sur « le regard désirant » de l'homme « qui cherche une autre image derrière tout ce qu'il voit », le mot renvoie à la puissance obscure des origines : « Je veux méditer sur un mot romain difficile : la *fascinatio*. Le mot grec de *phallos* se dit en latin le *fascinus*. Le *fascinus* arrête le regard au point qu'il ne peut s'en détacher »[21]. D'apparence chaotique et répétitive, les moments qui scandent l'histoire du jeune instituteur mu par le désir d'une vague buraliste dans un coin

[20] *Cf.* Bruno Blanckeman, « Pierre Michon : une poétique de l'incarnation », in *Pierre Michon, l'écriture absolue, op. cit.*, p. 145-151.

[21] « La fascination est la perception de l'angle mort du langage. Et c'est pourquoi ce regard est toujours latéral ». Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi,* Gallimard, Folio, 1994, p. 11. Il fait aussi remarquer, en citant la légende de l'empereur Tibérius, que la nyctalopie est liée à la pornographie.

reculé de la Dordogne sont saturés d'images associant violence libidinale et profondeur temporelle. Rassemblés dans une saisissante scène primitive, leur conjonction situe l'apparition d'Yvonne au centre du processus hallucinatoire qu'est la narration de *La Grande Beune*. L'arrivée du héros au bureau de tabac reprend les *topoi* de son entrée initiale dans l'unique hôtel du village, *Chez Hélène*, qui se trouve « sur la lèvre de la falaise en bas de quoi coule la Beune, la grande » (*GB*, 10). Dans le clair-obscur de la salle commune aux odeurs de salpêtre, « enduite de ce badigeon sang de bœuf qu'on appelait naguère *rouge antique* », un mystérieux renard empaillé, symbole tout à la fois funèbre et obscène, sert d'élément décoratif. La monstration du corps supplicié apparaît ensuite dans le bureau de tabac où l'on vend, parmi les cartes postales représentant le loup de Font-de-Gaumes et les vaches de Lascaux, des images de Jean-Gabriel Perboyre, jésuite supplicié par les Chinois vers 1650 et avatar périgourdin de Saint-Sébastien.

Dans *Préhistoire* d'Éric Chevillard, un autre narrateur anonyme, ancien archéologue-spéléologue relégué au rôle de guide et gardien d'une grotte chimérique, celle de Pales, se lance à son tour dans une vertigineuse descente vers les tréfonds immémoriaux d'une humanité insolite. Alors que son analogue michonien commençait son aventure dans les Cercles du bas en tant que représentant rétif de l'éducation républicaine – pauvre hère nommé au frontières de la civilisation rappelant tant d'autres étrangers fictionnels sur lesquels, de Hoffmann à Lovecraft et de Mérimée à Borges, les esprits du lieu se déchaînent –, le héros déchu de *Préhistoire* remplace à contrecœur et, on verra, à contre-pied l'uniforme de son prédécesseur :

> Boborikine n'était pas grand, sans être ridiculement petit, devait avoir ou faire ou tirer une tête de moins que moi, à en juger par son uniforme, mais cette tête de moins était plus large que la mienne, nettement, à en juger par sa casquette, et ses membres étaient plus courts que le miens [...] sont trop courtes aussi les manches de sa veste et les jambes de son pantalon, tandis que je déchausse ses souliers à chaque pas, le gauche puis le droit, puis le gauche, d'où je conclus que ses pieds étaient plus longs que les miens, de même que son ventre [...] puisque j'ai vraiment l'air d'épier le monde de derrière mes rideaux, dans cette veste trop vaste, le petit monde qui m'entoure. Boborikine est mort. Je lui succède. Son uniforme ne me va, mais alors pas du tout. (*P*, 9)

Cet *incipit* romanesque exhibe la marque de fabrique des quelque quinze romans publiés par Éric Chevillard, depuis son début en 1987 avec *Mourir m'enrhume* aux Éditions de Minuit : l'insolite. Fréquemment associé à la « nouvelle école de Minuit » où il se retrouve en compagnie de Jean Echenoz, Christian Gailly, Jean-Philippe Toussaint, Jean Rouaud, Marie Redonnet, François Bon…, Chevillard fait le plus souvent l'objet des rapprochements avec les trois premiers en raison de certains traits structurels et formels qui invitent la comparaison autant qu'ils la facilitent. Le minimalisme narratif auquel font pendant les digressions du discours auctorial et les excès stylistiques[22], l'impassibilité de la mise en récit, le caractère ludique de la diégèse et le penchant pour les stratégies métanarratives[23] sont autant d'éléments structurels qui permettent de lire la fiction de Chevillard comme une œuvre à la fois singulière et symptomatique. Symptomatique car elle exhibe le caractère surdéterminé du roman contemporain qui force les écrivains à louvoyer entre le malaise à l'égard des histoires et le désir de raconter malgré tout. *Au plafond* (1997) reprend le *topos* du monde à l'envers, représentant le narrateur et ses compagnons dont la vie change radicalement lorsqu'ils sont amenés, par la force immanente d'une histoire chaotique que la logique narrative ne fait que renforcer, à vivre accrochés au plafond. *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* (1999) qui présente la biographie fictive d'un écrivain donnée par « son ami de toujours », Marc-Antoine Marson, le récit perd de vue la vie au profit des divagations para-esthétiques à travers l'emboîtement des fils narratifs et des textes possibles. Singulière car *Palafox* (1990), *La Nébuleuse du Crabe* (1993) ou *Du hérisson* (2002) se distinguent par l'extrême tension entre l'étrangeté du sujet choisi – dans les trois cas, le récit est focalisé sur un personnage dont la nature moitié humaine moitié animale situe les textes dans le genre fantastique ou sapiential – et le réalisme objectif d'une narration qui intègre l'absurde et le saugrenu à une écriture du banal, du quotidien et de l'insignifiant. Ce faisant, Chevillard déplace l'accent de l'intrigue et du contenu sur le côté spéculatif, ironique, dialogal et anti-canonique de la littérature.

---

[22] *Cf.* l'ouvrage de Warren Motte, *Small Worlds. Minimalism in Contemporary French Literature*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999, ainsi que l'étude qu'il consacre au romancier dans *Fables of the Novel. French Fiction Since 1990*, Chicago, Dalkey Archive Press, 2003, p. 29-49.

[23] *Cf.* Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2003.

Dans un article de 2004, il déclare, à l'instar de bon nombre d'auteurs contemporains, son admiration pour Lawrence Sterne qu'il évoque de façon polémique pour rappeler la liberté absolue de la fiction : « Sterne justifie avec une mauvaise foi savoureuse ses digressions les plus incongrues et tous ses stratagèmes dilatoires, car ce n'est évidemment pas d'en venir au fait qui importe. Quel fait ? La littérature n'a rien à dire, rien à exprimer, elle est l'exercice même de la liberté »[24]. Liberté en rien entravée par le fléchissement biographique de sa fiction qui s'attèle dans *Détruire Nisard* à la tâche « d'anéantir Désiré Nisard », en extrayant à coup d'imprécations et d'associations burlesques le pitre « tapi au creux de son œuvre idéalement vide, triste construction de pâte à papier »[25].

On aurait tort de voir dans les digressions sur les taupes, sur l'existence des moucherons, sur la symétrie parfaite des punaises, sur l'origine extraterrestre de l'humanité ou sur la vie de Nicolas Appert, inventeur de la conservation des aliments, de simples « manifestations de la spécularité et de l'autoréférentialité » en bonne tradition postmoderne[26] alors qu'elles offrent de véritables contre-histoires qui renvoient dos-à-dos positivité historiographique et anthropomorphisme littéraire.

> Quant à cette nouvelle suspension dans le déroulement de mon récit, elle nous aura au moins permis de nous intéresser un peu à ce qui se passe ailleurs. On aurait trop volontiers tendance à se couper du monde. Ce n'est d'ailleurs pas le seul charme de la digression : peut-être ai-je progressé davantage qu'il n'y paraît – peut-être constitue-t-elle vraiment le plus court chemin d'un point à l'autre, si l'on réfléchit bien, tant la ligne droite est encombrée. (*P*, 66)

La digression libère en l'occurrence du carcan historique le champ des possibles de l'existence et le caractère processuel de son interpré-

---

[24] Éric Chevillard, « Une magnifique liberté », *Le Magazine littéraire*, n° 432, 2004. « On trouve d'ailleurs à chaque page de *Tristram Shandy* de quoi rire encore de bien des livres qui paraissent aujourd'hui, il suffit de le feuilleter, cela vous dispense d'appliquer des claques sur certains museaux … »

[25] *Détruire Nisard*, Minuit, 2006, Prix Roger Caillois, p. 11.

[26] René Audet, « Éric Chevillard et l'écriture du déplacement : pour une narrativité pragmatique », *in Chevillard, Échenoz. Filiations insolites*, études réunies et présentées par Aline Mura-Brunel, Amsterdam, Rodopi, 2008, p. 105-116. Audet parle des « commentaires sur les caractéristiques du récit (en grande partie cette autojustification de la manie de la digression), mais aussi réflexion sur l'écriture et sur le récit », p. 108.

tation. Ce faisant, elle fait subir au discours historique deux types de distorsions complémentaires : la vision microscopique et l'inversion chronologique.

L'attention au détail aboutit à une sorte de vision microscopique ou myopique de l'événement, la narration procédant à une véritable immersion dans l'an-historique, car si tous les faits considérés couramment anodins ont droit au même traitement « considérable » – après tout la mort du moucheron « était une des conditions sans lesquelles le monde ne serait pas ce qu'il est » –, que reste-t-il de la sélection des sources ou, en termes ricœuriens, des opérations menant à la construction des schémas d'intelligibilité ? Et pourtant le narrateur de *Préhistoire* adopte ou feint d'adopter une attitude scientifique, mais c'est une scientificité sans preuve, toute posturale et discursive.

> Il s'avère donc, j'en suis le premier surpris, que la mort d'un moucheron est un événement considérable, pour autant qu'on y prête attention, l'enchaînement de conséquences néfastes qui s'ensuit – et notamment l'importance inattendue qu'elle prend dans cette histoire, comme si elle devait en constituer tout l'intérêt – donne à réfléchir sur l'origine réelle des désastres. (*P*, 60)

La leçon de cette lecture de l'histoire sous l'espèce du minuscule est celle de la séparation irrémédiable entre la vie et l'histoire, la vie rendant l'histoire inintelligible alors que celle-ci sacrifie la singularité de celle-là au profit de l'abstraction ou de la fiction historique. Ce dont on trouvera aisément la preuve dans le geste archéologique qui devient l'antithèse parfaite du geste historique :

> L'archéologie nous confirme que l'homme installé dans la fiction historique a toujours été ce qu'il est, à quelques détails près, les civilisations successives se ressemblent tellement qu'il serait possible de raconter l'Histoire à rebours, partant d'aujourd'hui, en commençant donc par la fin pour remonter le cours des âges jusqu'aux plus anciens vestiges connus, alors on verrait aussi bien se dégager une logique de progrès, les effets et les causes intervertis, l'enchaînement des faits nous paraîtrait non moins inexorable que celui dont nous dépendons. (*P*, 129)

Au contraire, lorsque la narration parodie le discours de la certitude scientifique, elle sacrifie sa faconde habituelle au figement syntaxique et à l'économie lexicale : « L'Histoire est bien connue. Nous possédons les textes. Les textes se recoupent. Souvent, les textes se répètent. Ainsi nous sommes sûrs. La lecture des textes est certes un peu ennuyeuse, mais parce qu'ils se répètent justement, parce que la

vérité est unique » (*P*, 88). Ce faisant, le discours fictionnel ne rejette pas pour autant les récits, comme le voudrait une interprétation faisant de l'imaginaire préhistorique le lieu littéraire d'une « obscuration » renvoyant à « la faillite de toute élucidation, la crise du système de compréhension et d'explication du monde hérité des Lumières », ou d'une « régression au stade pré-langagier »[27]. Le récit fait signe vers un autre type de progrès historique et narratif qui ne répond pas à une logique évolutive ou régressive mais augmentative. Il ne s'agit guère de savoir ce qui vient après, mais de rejouer la scène de l'arrivée et sonder l'énigme d'un temps à l'état pur : un passé qui « demeure présent » et « engage l'avenir » (*P*, 38). Temps à l'état pur car quoique riche de souvenirs, il ne prédispose pas à la nostalgie comme le temps plein de l'histoire :

> nul passé ne demeure présent ni n'engage l'avenir comme une passé d'archéologue. S'il est un homme qui vit dans son passé, c'est bien l'archéologue, et qui radote, c'est bien l'archéologue, sans nostalgie particulière, pourtant, sans regretter ce bon vieux temps ni s'attarder plus qu'un autre à maudire cette sale époque, mais en raison de la nature même de ce travail qui fut le sien pendant de longues années. (*P*, 38)

Bien évidemment, l'évocation du « passé » est fortement ambiguë dans ce récit raconté par un personnage qui reste dans l'anonymat tout en évoquant de temps à autres une histoire voire un préhistoire familiale singulière et inquiétante, marquée par la relation incestueuse des parents, par une venue au monde pour le moins insolite et par son déshéritage qui se trouve, du moins peut-on le supposer, à l'origine de son intérêt pour l'archéologie. Comment lire alors ce passage sorti sous la plume d'un individu deux fois déchu, puisque déshérité et rétrogradé tour à tour : « S'il est un passé qui poursuit son homme, c'est bien le passé de l'archéologue, nul passé n'est plus riche en souvenirs qu'un passé d'archéologue, sur lequel on ne saurait vraiment tirer un trait, on en se débarrasse pas facilement d'un passé d'archéologue » ? La réponse se cache peut-être dans les liens insolites et subtils que tisse le personnage entre la remémoration de son histoire per-

[27] *Cf.* l'article de Dominique Vaugeois, « 'L'encre retourne à l'encrier'. Le 'préhistorique' et l'écriture de la fiction contemporaine », in *Le Roman français au tournant du XXI*e siècle, dir. Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 173-183. Le terme « obscuration » appartient à Dominique Viart, cité par Vaugeois, p. 181.

sonnelle et la réflexion sur l'Histoire. Ce que d'aucuns prennent pour les symptômes d'une folie obsessive ne serait qu'une manière de s'inscrire, de se greffer dans la production de l'Histoire.

> L'attitude actuelle à l'égard des narrations historiques me paraît simpliste, parce qu'elle se contente, le plus souvent, d'examiner le produit final sans tenir compte des recherches (archivistiques, philologiques, statistiques, etc.) qui l'ont rendu possible. [...] En fait, c'est sur la phase préparatoire qu'il faut faire porter l'attention, pour analyser l'interaction entre données empiriques et contraintes narratives à l'intérieur du processus de recherche[28].

L'archéologue rejoint l'historien du témoignage et de la minuscule, à ceci près qu'il suspend ses recherches à l'état préparatoire, la préhistoire lui offrant un champ ouvert à la différence du monde « rond et clos » (*P*, 103) conçu par l'imagination appauvrie d'une humanité trop contente de sa finitude historique.

Dans ce récit fondé sur la contradiction entre l'invention d'une mémoire reposant sur le mouvement perpétuel de l'imagination et du langage, d'une part, et la résistance au progrès qui s'exprime dans l'imaginaire de la fossilisation, de la conservation et de l'enfermement, d'autre part, la préhistoire figure en antithèse de la contemporanéité. Elle prend d'abord la forme légère, joueuse, de la satire du touriste contemporain que le regard hostile du narrateur rapproche de l'ancêtre paléolithique pour mieux faire ressortir l'infériorité ethnologique et la médiocrité archéologique de l'héritier :

> [...] notre contemporain jonche le sol de papier, c'est la marque de son passage et le seul souvenir qu'il laissera, comme s'il froissait une à une derrière lui les pages de sa propre aventure, pauvrement imprimée sur des tickets d'autobus et de cinéma, des notes de restaurant, des enveloppes vides, des tracts publicitaires, des bulletins paroissiaux, des lambeaux de cellophane [...] et, puisque cette écume est à peu près la même pour tous les sillages, j'en conclus que l'infinie variété des destins est une idée romanesque qui ne se vérifie pas en réalité, ni guère dans le roman, les faits sont là pour tout le monde, il n'y a pas trente-six solutions (*P*, 57-58).

---

[28] « Les interrogations de l'historien sont toujours formulées, directement ou indirectement, en des formes narratives. [...] Ces narrations provisoires délimitent un champ de possibilités, qui seront souvent modifiées, voire totalement écartées, au cours du processus de recherche. On peut comparer ces narrations à des instances médiatrices entre interrogations et sources ». Carlo Guinzburg, *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve,* Hautes Etudes, Gallimard-Le Seuil, 2003, p. 95.

Mais l'antithèse revêt aussi une autre forme, puisque l'écart entre les deux époques n'est pas dû simplement à leurs places extrêmes dans l'axe temporel. Cette opposition chronologique trahit une incompatibilité plus profonde, d'ordre éthique, que le texte représente par l'image d'un mouvement impossible, simultanément vers le haut et vers le bas, simultanément enfouissement et remontée, opération impossible qui fait de cet archéologue fantasque un homme à la fois décidément en avant et fatalement en retard sur son temps :

> Tandis que l'archéologue remonte le temps, la marche de l'Histoire n'est pas interrompue, le progrès continue en aval, le fossé grandit entre l'archéologue et ses véritables contemporains. Quand il refait surface, il faut le mettre au courant de tout [...] comment pourrait-il deviner qu'on ne cueille plus les femmes par les cheveux [...] Son retard est tel qu'il ne le comblera jamais complètement, restant aux prises avec une actualité révolue pour les autres [...] (*P*, 38-39).

Comportement proche de l'altération du vécu de la durée que la psychologie range dans la catégorie générique des troubles de l'éprouvé temporel. Parmi ses manifestations, associées au syndrome mélancolique, on retient l'arrêt du temps[29] que le récit traduit dans une confession comiquement rétroactive :

> [...] je n'ai de connaissances qu'archéologiques, d'expériences qu'archéologiques, de compétences qu'archéologiques, et je pense ici aux époques les plus reculées : je ne suis déjà plus très au fait de l'Antiquité mais je ne vaux vraiment rien après Jésus-Christ, depuis Jésus-Christ je n'existe plus, pourquoi le nier, seule m'intéresse la préhistoire, là je me débrouille, en pleine préhistoire je relève la tête, je retrouve mes repères, toute mon aisance (*P*, 42).

Quel rapport alors entre la fiction ludique ou joueuse[30] de Chevillard et la fiction biographique de Michon, en dehors d'un ténu prétexte préhistorique ? Un premier point de rencontre entre les deux écrivains est leur position paradoxale dans le champ littéraire restreint. Pour

---

[29] La définition clinique renvoie à un « sentiment de décalage par rapport au devenir ambiant, sensation de rejet vers un passé dont la présence se fait implacable et irréparable, hyperinvestissement du temps par un passé rétréci et densifié, enlisement du devenir dans un sentiment de 'trop tard' ». Serge Tribolet, Mazda Shahidi, *Nouveau précis de sémiologie des troubles psychiques*, Heures de France, 2005, p. 118.

[30] Termes proposés respectivement par Olivier Bessard-Banquy dans Olivier Bessard-Banquy dans *Le Roman ludique, op. cit*. et Bruno Blanckeman dans *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

mieux asseoir leur statut de chef de file ou de représentant majeur d'un renouveau littéraire – pseudo-biographique, pour Michon, ludique pour Chevillard – les exégètes sont pourtant bien obligés de composer avec la marginalité de ces formes mêmes. Force est alors de renouveler le lexique et les catégories critiques pour resituer les genres mineurs au centre du système des valeurs littéraires en prenant par exemple le parti de « donner un ton plus *cérébral* à ce que l'on persiste néanmoins à désigner comme une écriture de la drôlerie, qui se situe à la frontière de l'absurde, en plein régime d'incongruité »[31], comme le souligne René Audet dans le cas d'Éric Chevillard, ou en l'érigeant les vies imaginaires et la brièveté au rang d'une écriture absolue, pour Pierre Michon. Ce faisant, la critique incorpore la marginalité ou la minorité esthétique dans son discours légitimant, une stratégie qui peut paraître étrange car elle sape de l'intérieur les efforts pour instituer les auteurs en tant que figures marquantes du champ restreint qui s'accommode mal du burlesque comme du biographique.

Le second point de rencontre vient de ce que les deux écrivains montent qu'il est néanmoins une autre manière d'envisager cette paradoxale stratégie de revalorisation, comme le laisse entendre Pierre Michon dans un entretien sur les idées reçues de la littérature contemporaine :

> On parle beaucoup de ce « retour au récit », mais je crois que cela concerne davantage le marché du livre que l'art littéraire [...] il n'y a pas de retour, puisqu'il n'y a pas eu d'éclipse. On veut seulement légitimer ce qu'on ne prenait plus la peine de légitimer, soit qu'on jugeât le récit injustifiable, ou au contraire qu'il allait sans dire. [...] Le prétendu retour au récit sert peut-être de couverture à quelque chose de plus grave : on assiste au retour en force de la non-littérature *sur le terrain même du littéraire* ; d'une facilité agressive qui n'avait plus guère de sol théorique sous les pieds depuis vingt ans[32].

Bien que rattachés en apparence à des pactes génériques et des pratiques d'écriture dissemblables, les entreprises littéraires de Michon et de Chevillard s'inscrivent sous le signe commun d'une récupération critique du récit, voire d'un effort concerté pour empêcher que le nécessaire tournant narratif aboutisse à une abdication des principes

---

[31] René Audet, « Éric Chevillard et l'écriture du déplacement : pour une narrativité pragmatique », *op. cit.*, p. 105.
[32] Pierre Michon, *Le Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Albin Michel, 2007, p. 14-16.

esthétiques de la haute modernité. Les deux auteurs y procèdent de manière différente mais complémentaire, complémentarité manifeste dans leurs deux ouvrages « préhistoriques » qui pourraient s'accommoder sans trop exagérer de la même question critique : « l'histoire intime d'un bougre confiné à un emploi qui l'embête permet-elle la remise en question des paradigmes de l'histoire et du temps, la relativité étant promue dans ce roman au rang de principe poétique »[33] ?

D'un côté, si Chevillard subvertit la pratique romanesque en effectuant une série d'opérations de « déplacement » : dérive dans le propos, transposition générique, réécriture d'une histoire classique, détournement d'expressions figées, recours à une totalité ironique, il reste pourtant attentif à l'« élan narratif », à l'esprit d'« événementialité, fondamentale dans notre conception de la narrativité »[34]. De l'autre côté, Michon affirme : « Ce que je recherche, c'est peut-être l'épure du roman, son minimum vital, *ce qui lui suffit* »[35]. S'attachant à l'antériorité de l'Histoire, l'archéologue rétrogradé résiste pourtant au passage du temps de sorte que, si événementialité il y a, elle signifie non point une succession d'événements mais des moments narratifs autonomes qui incluent non seulement des récits de faits mais surtout des récits de pensée, des digressions qui, contrairement à l'interprétation proposée par René Audet, ne déplacent pas l'attention de l'action centrale, inexistante, vers un non-événement mais renforcent l'idée d'une autre événementialité narrative où « le bref joue avec la liberté absolue, celle de l'acte »[36]. Si les petits récits autonomes et spéculaires fragilisent le tronc commun d'un roman « manipulé pour raconter son inexistence, se situant toujours en deçà de sa réalisation idéale », il serait pourtant faux d'en inférer que le texte « reste au stade préliminaire de l'élaboration narrative, la matière (l'histoire) n'accédant pas à sa mise en forme (le récit) »[37] à moins d'être tributaire d'une conception figée et canonique du roman que dénoncent ce texte et d'autres du même auteur. Dans *Détruire Nisard* (2007), le roman conventionnel est décrié pour « son petit système efficace, son petit tricot », ces « énigmes vaines et si peu intéressantes en vérité que

---

[33] René Audet, « Éric Chevillard et l'écriture du déplacement : pour une narrativité pragmatique », *op. cit.*, p. 107.
[34] *Ibidem*, p. 106.
[35] Pierre Michon, *Le Roi vient quand il veut, op. cit.*, p. 24.
[36] *Ibidem*, « Les Carnets inédits de la *Grande Beune* », p. 244.
[37] René Audet, « Éric Chevillard et l'écriture du déplacement : pour une narrativité pragmatique », *op. cit.*, p. 109.

leur dénouement navre comme une duperie ». Les termes rappellent ceux de Michon qui déplore à son tour « cette baudruche qu'est le roman, ce fourre-tout encombré de digressions, de dialogues, d'effets de vérité, où l'énonciation se perd : le bouillon est trop allongé, elle s'y noie »[38]. Que reste-t-il alors du roman que réclame expressément le péritexte de la fiction de Chevillard, à la différence de celle de Michon qui se tient le plus souvent dans un indécidable générique ou se contente de l'appellation « récit » ? Là encore leurs entreprises se rencontrent car il ne s'agit ni de remplir un cahier de charges canonique, ni de faire valoir le pouvoir anti-canonique de l'autoréflexivité et des prouesses langagières postmodernes ; il est plutôt question de « porter l'accent non pas sur un contenu, des énoncés, mais sur la position de narration, la voix, l'énonciation »[39]. « J'écris des *romans courts* – densifiés, resserrés, dégraissés » dit l'auteur de *La Grande Beune*[40], livre bref, conçu pour être l'introduction à un vaste roman intitulé *L'Origine du monde*, lui-même faisant partie d'une série romanesque abandonnée. Michon avoue d'ailleurs trouver « plus de plaisir comme lecteur dans les comptes rendus scientifiques des archéologues ou des ethnologues, dans leur incertitude et leurs contradictions que dans la plupart des romans bien ficelés où [il] ne ressen[t] plus aucune véritable satisfaction »[41]. L'un comme l'autre sont à la recherche d'une réponse à une injonction paradoxale, *double bind* dont les contours sont définis par l'appel irrésistible du romanesque doublé de l'interdiction d'un romanesque à formule, trop figé ou trop léger, *trop* ou *trop peu* littéraire. Aussi Michon peut-il parler des « vies » comme d'une forme cristallisée de romanesque, des romans sans fourre-tout, et Chevillard de la fatigue du roman-figure-ordonnée-du-monde qui nourrit nonobstant sa relance, au prix de quelques violences nécessaires :

---

[38] Pierre Michon, *Le Roi vient quand il veut, op. cit.*,p. 24

[39] *Ibidem*.

[40] « Je rêve d'un roman plus pur que l'autre, le long – 'aujourd'hui, je vais fabriquer un petit roman de trente pages', disait Lautréamont. [...] Ce que je recherche, c'est peut-être l'épure du roman, son minimum vital, *ce qui lui suffit* : quelque chose comme ce que fut le sonnet à tout le champ de la poésie, cette petite prison de quatorze vers essentiels en regard d'unités poétiques certes plus souples, plus longues, plus libres – mais grevées d'inessentiel ». Pierre Michon, *Le Roi vient quand il veut, op. cit.*, p. 24.

[41] *Ibidem*, p. 245.

> Je suis aujourd'hui las du roman comme d'un mensonge rabâché. La fiction ordonne le monde et nous fait accroire qu'un ordre s'y trouve en effet, alors que tout y est confusion, hésitation, improvisation et que nous sommes à jamais voués au hasard. Je suis pourtant en train d'en écrire un autre encore. J'arrive au bout, il m'exaspère, je dois à tout prix en finir avec lui. Hier, dans un bas quartier de la ville, j'ai engagé trois brutes pour le corriger[42].

Les deux textes, *La Grande Beune* et *Préhistoire*, proposent une mise en récit problématique du fantasme préhistorique entériné par la vulgate moderne. Des lieux secrets, des mondes enfouis, que le hasard fait découvrir aux individus ordinaires, enfants, paysans ou chasseurs, sont la source d'un émerveillement primitif au sens anthropologique fort. À travers cet état de rapt, cette découverte d'une « incertitude fondamentale », le quidam contemporain rejoint son ancêtre paléolithique dans l'instant retrouvé de la naissance de l'art : « Une glissade, une incertitude fondamentale, distinguent profondément dans leur conduites ces 'primitifs' authentiques de ceux que l'ethnographie nous fait connaître »[43]. Le texte de Chevillard reprend au pied de la lettre l'image de la glissade originaire méditée par Georges Bataille, qui oblige les hommes d'aujourd'hui à remonter le fil du temps en faisant, platement, une chute ; à la différence de celle de Michon, cette catabase n'a rien d'une épreuve initiatique ni ne fait résonner de lointains échos mythologiques. L'activité artistique intermittente de la grotte de Pales, qui couvre « depuis les premiers traits gravés jusqu'aux dernières peintures, bon an mal an, une période de vingt mille années », fut cachée douze mille ans durant par un éboulement qui obstrua l'entrée de la grotte avant d'être révélée suite à un malencontreux événement. Autant le récit prodigue les détails pour recréer le tableau vivant de la scène elle-même, présentée en gros-plan et cultivant un suspense digne des meilleurs polars, autant le commentaire sur le miracle historique et la valeur culturelle incommensurable de la découverte est pour ainsi dire lapidaire. « On sait comment ça se passe », les héros sont des enfants ou un chasseur, un « long fusil étincelant qui porte un méchant petit bonhomme en bandoulière –, ce chasseur voit tout à coup disparaître son chien, tout à coup ne voit plus son chien, la terre a absorbé son chien humide, qu'est devenu son chien, a-t-il seu-

---

[42] *L'Autofictif*, blog d'Éric Chevillard, entrée 470, vendredi 6 février 2009, http://l-autofictif.over-blog.com/30-index.html

[43] Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art, Œuvres complètes,* tome IX, Gallimard, 1979, p. 79.

lement jamais eu un chien, aurait-il rêvé son chien, depuis dix ans il croyait avoir un chien [...] mais un gémissement se fait alors entendre, un jappement plaintif, tout proche, son chien gît au fond du trou masqué par les fougères » (*P*, 75) ou encore « c'est bien ainsi que les choses se passent, en effet, à moins que le héros du jour ne soit un promeneur inoffensif, tombé lui-même au fond du trou, voire un garde-chasse, ou un bûcheron, un résinier, un ramasseur de champignons, n'importe, c'est bien ainsi que les choses se sont passées et que la grotte de Pales fut découverte, il y a une soixantaine d'années » (*P*, 76).

La vacance de la préhistoire – absence complète de toute trace, chez Michon, incomplétude des fresques de Pales, pour Chevillard – blesse son mythe moderne en plein cœur, ne laissant à l'écrivain qu'une hypothétique liberté fictionnelle. Aussi le narrateur de *Préhistoire* s'évade-t-il dans les supputations sur les raisons de l'inachèvement : l'attente indéfinie d'une solution esthétique, l'absence pratique des moyens ou du temps pour mener l'œuvre à terme, l'intentionnalité de l'artiste préhistorique qui fait de l'inachèvement le message de son œuvre ou encore le blocage de l'imagination faisant que « la suite de l'histoire échappe complètement à ses fantaisies ». À l'extrême opposé de son ancêtre, débordé par une histoire encore à faire, l'artiste contemporain se sent écrasé par un récit trop bien ficelé où tout, même le hasard, est prévu, auquel son auteur ne peut plus échapper :

> Toute coïncidence de ce genre est en somme l'aboutissement d'un enchaînement de causes et d'effets qui obéissent à une logique froide dont le raisonnement permettrait, par déduction, d'anticiper les conséquences ultimes. L'intervention initiale du hasard même est un leurre, le hasard n'existe pas davantage que la source des vents, la conduite de ce récit est beaucoup mieux maîtrisée qu'il n'y paraît, sa rigueur me désespère, les obstacles que je lui oppose en constituent finalement les péripéties nécessaires, il assimile et intègre tout ce qui devait dévier son cours, pas moyen d'en sortir, pour moi, de m'en arracher, non plus que de se surprendre de dos dans un miroir en pivotant vivement sur ses talons, ça rate à chaque fois. (*P*, 84-85)

Aussi choisit-il, à la fin de son récit, non de faire un retour en arrière qui lui permettrait de réinventer l'H/histoire, mais de s'en retirer tout court pour ralentir la course inévitable de l'histoire – pourquoi hâter la catastrophe, demande-t-il – en suspendant le cours de son récit. Si la farce grotesque est jouée, c'est pour laisser apparaître derrière le rideau de nos fantasmes préhistoriques quelque chose qui

existe avant l'écriture et l'image : le monde. La réponse préhistorique de Chevillard et Michon aux interrogations contemporaines sur la surdétermination de l'histoire et de la littérature est d'« abolir le récit », et doublement : dans la diégèse, par la mise en suspens de l'histoire plutôt que par sa résolution dramatique ; dans le discours, par le refus d'une idéologisation, c'est-à-dire d'une construction cohérente et édifiante, du type esthétique ou anthropologique autour la fable préhistorique. Abolir le récit signifie en l'occurrence envisager la dimension alter-humaniste de cette frontière du temps pour « dépasser le fantasme : il faut concevoir l'écrivain (ou le lecteur : c'est la même chose) comme un homme perdu dans une galerie de miroirs : là où son image manque, là est la sortie, là est le monde »[44].

2. Résurrections

Chroniques des sept misères, le premier roman de Patrick Chamoiseau, commence par l'extrait suivant du *Discours antillais* : « ... les histoires lézardent l'Histoire, elles rejettent sur des bords irrémédiables ceux qui n'ont pas eu le temps de se voir au travers des lianes amassées ». Cette épigraphe place la thématique du roman dans la droite ligne de la réflexion initiée par Édouard Glissant sur la dépossession et la réappropriation de la mémoire dans la tradition antillaise. Selon Glissant, l'espace caraïbe éprouve le trouble de la conscience historique dont le trait majeur est le conflit entre l'expérience passée et le vécu présent. C'est « parce que les données immédiates de ce quotidien ne s'inscrivent pas pour lui dans un continuum, c'est-à-dire que son rapport à l'entour (ce que nous appellerions sa nature) est dans une relation discontinue avec l'accumulation de ses expériences (ce que nous appellerions sa culture) »[45], que la discipline de l'histoire telle que l'entend la tradition occidentale est insuffisante pour saisir la complexité de la mémoire archipélique. À la différence du discours stratifiant de l'Histoire, seule « une exploration créatrice » serait à même de rendre compte de l'explosion, du choc et du discontinu propres à l'expérience du passé antillais.

---

[44] « Le refus d'hériter », in Roland Barthes, *Œuvres complètes*, tome V, Editions du Seuil, 2002, p. 603.
[45] Édouard Glissant, *Le Discours antillais, op. cit.*, p. 223.

Il n'est pourtant guère question, ni pour Glissant ni pour Chamoiseau, de refuser ou de barrer l'approche historique. Bien au contraire, il incombe à la littérature d'explorer les tracés insues de cette mémoire collective raturée par la « non-histoire » officielle :

> C'est dire aussi que notre histoire est présence à la limite du supportable, présence que nous devons relier sans transition au tramé complexe de notre passé. Le passé, notre passé subi, qui n'est pas encore histoire pour nous, est pourtant là (ici) qui nous lancine. La tâche de l'écrivain est d'explorer ce lancinement, de le « révéler » de manière continue dans le présent et l'actuel. Cette exploration ne revient donc ni à une mise en schémas ni à un pleur nostalgique. C'est à démêler un sens douloureux du temps et à le projeter à tout coup dans notre futur, sans le recours de ces sortes de plages temporelles dans les peuples occidentaux ont bénéficié, sans le secours de cette densité collective qui donne d'abord un arrière-pays culturel ancestral. C'est ce que j'appelle *une vision prophétique du passé*[46].

Il revient à l'écrivain de fouiller la mémoire historique, d'aller au-delà de ses ratures afin de retrouver, à partir des traces repérées dans le réel, le passé enfoui d'une communauté éclatée. C'est ce que l'*Éloge de la créolité* appelle « la mise à jour de la mémoire vraie » s'érigeant contre la « fausse mémoire » faite d'un « lot d'obscurités »[47]. Pour les promoteurs d'une littérature créole, l'écriture ouvre la voie à une « connaissance artistique » – poétique, romanesque, littéraire. Grâce à la vision intérieure qui désigne une saisie intuitive, sensorielle, concrète de la mémoire, la littérature arrive à restituer le passé comme durée, l'espace-temps continu, autrement dit la véritable dimension historique de l'existence créole[48]. Mais l'écriture de fiction est également tenue d'obliquer vers la multiplicité des vies qui peuplent cette histoire : « Notre Histoire est une tresse d'histoires »[49]. Par-delà les manifestes et les discours d'intention, la fiction convoque le fond de la mémoire individuelle profondément refoulée. Sa manifestation est ce qui rend à l'écriture de l'histoire non seulement sa factualité mais également sa qualité de vécu immédiat.

---

[46] *Ibidem*, p. 226.
[47] Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *op. cit.*, p. 36-37.
[48] « Parce que le temps antillais fut stabilisé dans le néant d'une non-histoire imposée, l'écrivain doit contribuer à rétablir sa chronologie tourmentée, c'est-à-dire à dévoiler la vivacité féconde d'une dialectique réamorcée entre nature et culture antillaises ». Édouard Glissant, *Le Discours antillais, op. cit.*, p. 228.
[49] Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *op. cit.*, p. 26.

Cette même qualité transparaît dans les récits de Pierre Bergounioux qui relèvent eux aussi de la croyance que « seul l'ethnographe pleure les ethnocides insignifiants » (*CSM*, 217). Depuis son début en 1984 aux Éditions Gallimard avec le roman *Catherine*, Pierre Bergounioux mène un projet esthétique qui synthétise les questions, les inquiétudes et les hantises de l'écriture biographique et mémorielle contemporaine. Dans ses récits comme *Ce pas et le suivant* (Gallimard, 1985), *La Maison rose* (Gallimard, 1987), *Le Grand Sylvain* (Verdier, 1993), *La Toussaint* (Gallimard, 1994), *Miette* (Gallimard, 1995) et *La Mort de Brune* (Gallimard, 1996), il pose une voix littéraire qui se distingue à la fois par un univers thématique fortement marqué et par un style narratif singulier. Limousin, comme Pierre Michon et Richard Millet avec qui il partage non seulement l'appartenance géographique mais aussi les origines et le parcours sociaux – fils de petit-bourgeois et d'instituteurs, ayant fait des études supérieures, ils quittent la province et refusent tout rattachement à la littérature d'inspiration locale ou régionaliste[50] –, Pierre Bergounioux situe ses narrations dans un cadre provincial, dont les paysages éblouissants ont bercé l'enfance du narrateur. Adulte, celui-ci fait retour sur la mémoire des lieux et des petites gens qui y demeurent et dont la vie se mesure à l'aune des familles, des clans, du lignage. À la différence de Michon ou de Millet, les textes fictionnels de Bergounioux réfléchissent moins à la condition de l'écrivain et de son art qu'à la condition des existences provinciales, dont l'artisan n'est qu'une hypostase parmi d'autres. L'intérêt que l'écrivain porte à la sociologie littéraire et aux déterminations historiques de l'activité créatrice se manifeste néanmoins dans les nombreux essais (*La Cécité d'Homère*, 1995, *L'invention du présent*, *Agir, écrire*, 2008), conférences et entretiens qui lui permettent d'articuler une critique attentive à la situation de l'écrivain – concept emprunté à la pensée de Sartre mais délesté des connotations qui le subordonnent à une idéologie de l'engagement – au centre des lectures qu'il réserve autant aux auteurs classiques et modernes (Flaubert, Faulkner) qu'à ses contemporains (Bon, Quignard, Michon).

---

[50] Sylvie Coyault-Dublanchet mentionne l'école de Brive qui inclut Christian Signol, Claude Michelet, Gilbert Bordes, Michel Peyramaure, en citant Sjef Houppermans qui dénonce « cette production purement commerciale [qui] profite largement du vent néo-libéral pour déverser sur le public une fiction romanesque de la 'France profonde' avec ses petites joies de verdure et ses petites misères de purin », *op. cit.*, p. 12.

La quête temporelle de Pierre Bergounioux poursuit un mouvement analogue mais symétriquement opposé à celui des écrivains de la préhistoire : son aventure commence « au bord de la Dordogne » dans un espace géographiquement central mais culturellement périphérique, à un moment où l'humanité qui l'habite, lourde d'un passé millénaire, commence à se retirer du paysage, pour le rendre à une éternité minérale, fossile. Louvoyant entre l'essai et de l'autobiographie, l'écriture est soumise à la double attraction, centripète et centrifuge, du lieu et de l'ailleurs. Le lieu est celui du plateau limousin, partout où « l'étreinte de la terre [...] est continuelle sur toute la profondeur du département »[51] ; l'ailleurs est celui qui permet d'entrevoir les brefs moments où « la contrée avaient dû s'entrouvrir [...] à l'énorme profondeur de l'arrière-pays puis se refermer », c'est-à-dire « l'extrémité du département encore qu'elle fût [...] presqu'aussi éloignée que la Chine ou le Mexique »[52]. L'écriture consigne la fin du petit monde régi par des lois et des rituels immémoriaux, une fin hâtée par les percées de la modernisation. Pour mieux s'acquitter de la tâche qu'il assume de plein gré – à savoir retracer l'histoire de cet ultime refuge de l'éternité à travers les histoires minuscules de ses habitants – l'auteur adopte un point de vue situé à l'angle du témoignage biographique et autobiographique et de l'histoire des grands cycles. Aussi les récits limousins de Bergounioux racontent-ils les derniers instants d'un cycle millénaire. Ce sont des chroniques au sens où ils retracent l'histoire et la généalogie d'anciennes familles mais ce sont aussi des chroniques funéraires qui racontent le dépérissement graduel et inévitable d'un monde et d'un mode de vie en essayant d'en fixer les gestes et les paroles pour la postérité. Dans *Miette*, l'entreprise littéraire de Pierre Bergounioux, reposant sur une triple devoir – historique, sociologique et testimonial – entre en résonance avec celle que Patrick Chamoiseau présente dans *Chronique des sept misères*. L'homologie des deux projets d'écritures consiste d'abord en un semblable désir de faire revivre un état du monde, aux contours géographiques et historiques différents mais clairement définis – le marché de Fort-de-France pour celui-ci, la campagne limousine, pour celui-là –, et limité à une époque historique qui commence avec le début du vingtième siècle, connaît son moment de crise au lendemain de la seconde guerre

---

[51] Pierre Bergounioux, *Simples, magistraux et autres antidotes*, Verdier, 2001, p. 18-19.
[52] *Ibidem*, p. 65.

mondiale et touche à sa fin en même temps que les Trente Glorieuses. Tous deux rendent ensuite très évident le caractère posthume de l'entreprise, la situant dans un horizon à la fois historique, qui signifie la reconstitution d'une époque révolue de la société humaine, et commémoratif, qui suppose une évocation particulière de son vécu. Enfin, ni le récit antillais de Chamoiseau ni celui limousin de Bergounioux ne sont confinés au registre encomiastique ou élégiaque car tout en ayant sa part d'éloge et de lamentation la résurrection des êtres disparus est aussi celle de leurs défaillances et contradictions internes, et par-dessus tout celle des déchirures fondamentales du monde que jadis ils habitèrent.

> On ne saurait donc confondre la valeur *iconique* de la représentation du passé avec un modèle, au sens de modèle à l'échelle, comme le sont les cartes de géographie, car il n'y a pas d'original donné auquel comparer le modèle ; c'est précisément l'étrangeté de l'original, tel que les documents le font apparaître, qui suscite l'effort de l'histoire pour en préfigurer le style. C'est pourquoi, *entre un récit et un cours d'événements, il n'y a pas une relation de reproduction, de réduplication, d'équivalence, mais une relation métaphorique :* le lecteur est dirigé vers la sorte de figure qui assimile *(linken*) les événements rapportés à une forme narrative que notre culture nous a rendue familière[53].

Le récit de Chamoiseau adopte par endroits la forme du roman historiographique, car il repose sur des fouilles matérielles et archivistiques de même que sur l'interprétation scientifique des données ainsi obtenues selon des paradigmes définis (histoire des événements, histoire de la vie quotidienne, sociologie, ethnographie...).

> Se pose comme historiographique le discours qui « comprend » son autre – la chronique, l'archive, le document – c'est-à-dire celui qui s'organise en texte *feuilleté* dont une moitié, continue, s'appuie sur l'autre, disséminée, et se donne ainsi le pouvoir de dire ce que l'autre signifie sans le savoir. Par les « citations », par les références, par les notes et par tout l'appareil de renvois permanents à un langage premier (que Michelet nommait la « chronique »), il s'établit *en savoir de l'autre*. Il se construit selon une problématique de procès, ou de *citation*, à la fois capable de « faire venir » un langage référentiel qui joue là comme réalité, et de la juger au titre d'un savoir. (...) Sous ce biais, la structure dédoublée du discours fonctionne à la manière d'une machinerie qui tire de la citation une vraisemblance du récit et une validation du savoir. Elle produit de la fiabilité[54].

---

[53] Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome III : « Le temps raconté », Seuil, « L'ordre philosophique », 1985, p. 223-224.
[54] Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard NRF, 1975, p. 111.

Mais si les principes sous-jacents de la « Chronique coloniale » sont la catégorisation et la stratification des faits selon leur degré de visibilité idéologique, Chamoiseau entreprend d'écrire une chronique de ce qui est enfoui « dessous les dates, dessous les faits répertoriés » qui rendrait une figure fictionnelle au credo créole « *nous sommes Parole sous l'écriture* »[55]. En faisant appel d'une part à la mémoire collective et éclatée, de l'autre, à la mémoire individuelle fautive et camouflée, elle met à jour les contradictions de la relation entre le singulier de l'« Histoire » majuscule et le pluriel minuscule des « histoires ». Dans l'*Éloge*, les mêmes termes – Histoire, Chronique – sont employés pour désigner, l'un comme l'autre, le parallèle hésitant parfois entre opposition et similitude : « Notre Histoire (ou plus exactement nos histoires) est naufragée dans l'Histoire coloniale »[56]. Mais le langage métaphorique du manifeste créole que Chamoiseau cosignera trois ans après la publication de *Chronique des sept misères* marque une tension entre la tonalité mineure des histoires anonymes et le projet majeur d'une Histoire collective qui soit à même de contrecarrer la fiction mensongère de la chronique officielle. Raconter une vie c'est « natter des histoires », « tresser des courbes », se laisser emporter par la jouissance mais aussi par les inconstances des voix conteuses. Comme le rappelle d'ailleurs Maryse Condé, écrivain qui ne cache pas son scepticisme à l'égard de la possibilité d'une reconstruction socio-historique que la créolité appelle de ses vœux, il n'y a pas de traces dans la mangrove : « On s'empale sur les racines des palétuviers. On s'enterre et on étouffe dans la boue saumâtre »[57]. Écrire l'histoire de l'espace créole, c'est au contraire rassembler preuves, témoignages et documents afin de fixer la mémoire vive, la faire durer, la rendre monumentale.

La question que l'on pourrait poser au projet poétique et politique de Patrick Chamoiseau est : « Qu'arrive-t-il au discours quand il passe de la parole à l'écriture[58] ? » Le passage de l'oral à l'écrit modifie doublement le statut de la parole : séparée de sa source, de l'instance qui la produit, elle est également coupée de l'échange de vive voix. Une troisième conséquence concerne le statut de la référence qui, à

[55] *Ibidem*, p. 39.
[56] *Ibidem*, p. 36.
[57] Maryse Condé, *Traversée de la mangrove*, Mercure de France, p. 192.
[58] Paul Ricœur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II,* Seuil, « Esprit », 1986, p. 111.

l'écrit, perd son caractère « monstratif ou ostensif », à savoir le pouvoir de montrer une réalité qui, en situation orale, est partagée par les interlocuteurs. La question du rapport entre parler / écouter, d'une part, écrire / lire, de l'autre, est essentielle dans le domaine des sciences sociales, tout particulièrement en ethnographie, dont le travail romanesque de Patrick Chamoiseau se rapproche ne serait-ce que pour mieux marquer la différence entre le souvenir du témoin-participant, d'un côté, et son inscription lettrée, de l'autre. Le passage à l'écrit d'une pratique culturelle orale, que Chamoiseau comme Glissant disent inévitable, enlève néanmoins à celle-ci son « assise » parlée, la privant du mouvement corporel, du phrasé, de l'imagé et de la ritualisation qui lui sont propres[59]. Des histoires à l'histoire, de la parole à l'écrit, de la mémoire du passé collectif à la mémoire du présent individuel – ces trois moments scandent la thématique mémorielle dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau. *Chronique de sept misères* contient les contradictions externes et internes de cette thématique qui irrigue la fiction de l'écrivain martiniquais. Il occupe en outre dans l'évolution artistique de son auteur une position charnière, marquant l'abandon d'une écriture folkloriste[60], reflet du contexte sociopolitique et attachée à l'idéal de la littérature-document, et le passage à une écriture romanesque s'inspirant de l'expérience créole, la diffractant et la recomposant[61] selon des modalités proprement artistiques. Le statut et les enjeux de la thématisation en sont profondément altérés ; elle passe outre la préservation des images appartenant à un héritage culturel collectif (le conteur, le dorlis, le djobeur, la « manman », le marron) et explore les limites imaginaires du factuel. Quant au texte de Bergounioux, il est renseigné par les souvenirs du narrateur et les témoignages de ses informateurs, Baptiste avec qui il prend « l'habitude de parler, prudemment, comme sur quelque frontière » (*M*, 125) et Adrien, le dernier de sa famille. Celles-ci sont souvent accompagnés d'une réflexion historique intermittente, composé

[59] *Cf.* Édouard Glissant, *Le Discours antillais, op. cit.*, p. 404-414.
[60] Son premier volume de « théâtre conté », *Manman Dlo contre la fée Carabosse* (1981), s'attache à opposer le merveilleux créole aux merveilleux européen. Le conte est par ailleurs une constante dans l'œuvre de Chamoiseau, qui, en dehors des romans puissamment irrigués par le filon narratif traditionnel, fera paraître plusieurs recueils de contes : *Au temps de l'antan* en 1989, *L'Esclave vieil homme et le molosse* en 1997, *Elmire des sept bonheurs* et *Émerveilles*, tous les deux en 1998.
[61] *Cf.* l'article de Marie-Agnès Sourieau, « *Traversée de la Mangrove* : un champ de pulsions communes », *Francofonia* 13.24, 1993, p. 109-122.

de généralités ordinaires et de remarques montrant le niveau de culture élevé du narrateur et son penchant pour la réflexion philosophique, deux traits qui font de lui l'auteur non déclaré du récit, malgré la posture humble adoptée dans *l'incipit* du texte qui le montre en forgeron dans son atelier en train de poser ses outils, de débrancher le poste de soudure et d'enlever son gant pour mieux accueillir son hôte, le personnage.

Les deux démarches, clairement divergentes dans leurs formes et leurs stratégies narratives, partagent toutefois la fondation en mémoire d'une écriture sortie de sa marginalité géographique et émancipée de sa minorité symbolique. Sous la plume de Chamoiseau et de Bergounioux, la littérature provinciale ou périphérique transcende les limites prescrites par la relation circulaire entre la légitimité littéraire, la normativité interprétative et la légitimité politique qui contribuent à la formation d'un canon littéraire privilégiant un nombre restreint de formes littéraires, de cadres d'inspiration et de projets auctoriaux[62]. Transcender les limites ne signifie point renverser le rapport entre centre et périphérie, mais se lancer à la recherche d'autres modèles poétiques et imaginaires, et ce, non par l'oubli de l'histoire (littéraire ou autre) mais grâce à elle, à travers la mise à jour de ses manifestations plurielles.

3. L'invention de la mémoire

Précieuses et dérisoires à la fois, les « reliques » fondent l'écriture de Patrick Chamoiseau et celle de Pierre Bergounioux. Racontés à partir des souvenirs lointains et récents d'un narrateur qu'une génération ou plusieurs séparent de ses protagonistes disparus, *Chronique de sept misères* de Chamoiseau et *Miette* de Bergounioux sont tous deux des récits tardifs.

Sans étaler la complexité technique des romans ultérieurs, en particulier de *Texaco*, *Chronique des sept misères* partage avec le roman suivant, *Solibo Magnifique*, une volonté explicative, presque documentaire, manifestée dans le péritexte du roman. Le récit présente un *Annexe* contenant le fac-similé d'un article extrait du journal *France*-

[62] *Cf.* la contribution d'Alain Viala, intitulée « L'Agrégation littéraire », au volume publié sous la direction de Denis Saint-Jacques, *Que vaut la littérature ?*, Québec, Nota Bene, 'Cahiers du CRELIQ', 2000, p. 27-44.

Antilles, intitulé « Neuf mois pour la reconstruction du Grand Marché de Fort-de-France », suivi d'une « Note de l'ethnographe », d'un glossaire rassemblant les cris des djobeurs et expliquant leur signification, et de la transcription sans traduction de « La Chanson de Kouli (*père d'Anastase)* ». L'épitaphe finale ancre la fiction romanesque dans une histoire récente mais déjà perdue : « Aujourd'hui : plus un seul djobeur dans les marchés de Fort-de-France. Plus une seule brouette. Leur mémoire a cessé d'exister. Son ultime réceptacle, le vieux métal des grilles, n'était pas fait pour durer. Ceci pour vous dire, amis, de prendre bien soin de vous ; arrosez vos différences et soyez vigilants : seul l'ethnographe pleure les ethnocides insignifiants » (*CSM*, 217). Ainsi glosé par l'ethnographe, le sujet du roman s'avère être le deuil. Deuil collectif d'une forme sociale dans laquelle travail et vie, public et privé, faits et légendes n'étaient guère séparés ; deuil individuel d'une existence symbolique, celle du djobeur Pierre Philomène Soleil, que les familiers des trois marchés de Fort-de-France appellent Pipi, « grand maître des brouettes, fils de dorlis, roi de nous autres djobeurs » (*CSM*, 212). Dans les romans de Chamoiseau, remarque Jean Bessière, « la mémoire vive est mémoire du caduc » et le récit « parce qu'il est, de nature, un récit du révolu, est récit de deuil »[63]. Si effectivement la fable des trois romans peut se réduire aux propositions suivantes : « *Chronique des sept misères* : le deuil des djobeurs. *Solibo le Magnifique* : le deuil des conteurs. *Texaco* : le deuil de la ville noire », grâce aux stratégies thématiques différentes une progression se dessine d'un livre à l'autre. Elle figure une trajectoire allant de la déploration collective d'un mode de vie en voie de disparition – celui des djobeurs de Fort-de-France –, à travers l'enquête policière sur de la mort symbolique du conteur créole, pour aboutir à la reconstruction documentaire et scripturaire du passé communautaire martiniquais. Par ailleurs, cette évolution vers l'appropriation individuelle d'une destinée collective se confirme dans *Biblique des derniers gestes*, publié en 2002. Le thème central de cette biographie d'un personnage imaginaire, « le grand indépendantiste » Balthazar Bodule-Jules, poète-guerrier, est précisément l'entrelacement de l'histoire individuelle élevée en destin et du flux inépuisable de l'Histoire mondiale. Le philosophe décrit un irréconciliable conflit lorsqu'il affirme que

[63] Jean Bessière, « Patrick Chamoiseau et les récits de l'inédit. Poétique explicite, poétique implicite », in Pierre Laurette et Hans-George Ruprecht, *Poétiques et imaginaires. Franco*poly*phonie littéraire des Amériques,* L'Harmattan, 1995, p. 282.

« se battre contre l'un de l'Histoire, pour la Relation des Histoires, c'est peut-être à la fois retrouver son temps vrai et son identité : poser en termes inédits la question du pouvoir »[64], alors que le romancier rend sensible l'interpénétration des deux formes mémorielles et leur puissance de débordement réciproque.

Dans *Chronique des sept* misères où le récit est raconté au pluriel de la solidarité, la distinction entre les deux formes mémorielles n'est pourtant pas aussi tranchée que l'ethnographe, l'urbaniste ou l'écrivain des romans à venir, *Solibo Magnifique* ou *Texaco*, pourrait le faire croire[65].

Le premier roman de Chamoiseau plonge dans l'exploration des effets humains de ces changements historiques. À la disparition mystérieuse de leur héros, privés de lieu propre dans la nouvelle société, les djobeurs orphelins et dévorés par « une autre genre de diablesse », la mémoire, font entendre leur voix guère plus pour raconter la vie merveilleuse du fils de dorlis, mais pour mieux appuyer la fin d'une époque :

> Épuisés sur les caisses, serrés les uns contre les autres pour conjurer un froid lancinant, nous disons et redisons ces paroles, ces souvenirs de vie, avec la certitude de devoir disparaître. Vous en donner cette version nous a fait un peu de bien, si vous venez demain, vous en aurez une autre, plus optimiste peut-être, quelle importance ? Cela se sait maintenant, l'Histoire ne compte que par ce qu'il en reste ; au bout de celle-là rien ne subsiste, si ce n'est nous, mais c'est bien peu. (*CSM*, 212)

Le cadre narratif du roman est offert par les trois marchés de Fort-de-France, un espace foisonnant où djobeurs, munis de leur brouette et de leur verve conteuse, et marchandes partagent la misère et les histoires où la réalité se mêle à la légende. L'histoire de Pierre Philomène Soleil, dit Pipi, de son amour sans espoir pour la belle métisse Anastase et de se quête fantasque du trésor d'Afoukal, rassemble rituellement les membres de cette communauté autour du récit jamais achevé

---

[64] Édouard Glissant, *Le Discours antillais, op. cit.*, p. 276.

[65] Dominique Chancé apporte un éclairage intéressant sur le rapport entre narrateur et scripteur/auteur dans le premier roman de Chamoiseau en expliquant que, crée en 1988, dans *Solibo Magnifique*, le « marqueur de paroles » est « réintroduit, grâce à la préface d'Édouard Glissant, dans le texte plus ancien [mais ré-édité en 1988] de *Chronique* ». « De *Chronique des sept misères* à *Biblique des derniers gestes*, Patrick Chamoiseau est-il un écrivain baroque ? », *Modern Language Notes*, Vol. 118, No. 4, September 2003, p. 867-894.

de sa vie. Car ce personnage à la fois humble et grandiose est une relique sur laquelle le petit monde du marché créole bâtit sa propre histoire, alors même que son « champ d'existence » comme l'appelle philosophiquement le narrateur collectif, connaît ses derniers moments devant la marche implacable de la modernisation urbaine.

À l'instar de Pipi, l'orphelin éconduit de *Chronique des sept misères*, Miette, diminutif de Marie, apparaît de prime abord comme un personnage insignifiant sous la plume de Pierre Bergounioux.

Le récit se déroule dans les années quatre-vingt, dans la campagne limousine, raconté par un narrateur-auteur que des relations subtiles lient à son histoire. Ayant connu quelques-uns de ses personnages, on comprend qu'il fut appelé par Adrien à faire des travaux dans la vieille maison occupée jusqu'à leur mort récente par Baptiste et Jeanne. Dans le cours de ces travaux, le narrateur retrouve des photographies de famille : « Ils n'ont pas arrêté, laissé leurs mains pendre, inactives, si ce n'est un dixième de seconde, tous les vingt ans, pour la photographie. Elle les montre tels qu'ils auront été, déterminés, eux-mêmes, sans reste ni réserve, tels que l'heure et l'endroit l'exigeaient depuis trois mille ans » (*M*, 27). Deux retiennent son attention et servent d'embrayeurs du récit. Miette, la femme de Pierre, y apparaît d'abord, en 1905, à côté de son mari et de son aînée, Lucie ; puis, en 1910, avec ses quatre enfants, participant à une symbolique « procession des âges ». De la juxtaposition des deux images surgit un monde avec ses rituels et ses lois immémoriales où les gens « vivaient et mouraient et renaissaient depuis le fond des âges, identiques à eux-mêmes, inchangés, tels que la terre, les choses, sans interruption, les avaient requis » (*M*, 27).

Hommes, femmes et enfants forment un cortège de fantômes qui hantent l'enfance, l'adolescence et l'âge mûr du narrateur, convoqués par les liens de sang ou par l'appartenance à la même communauté rurale. L'importance du nom propre s'avère ici déterminante. Ainsi dans les récits de Bergounioux, les noms propres instituent ou conservent paradoxalement l'anonymat des personnages. Par leur simplicité patronymique, des noms comme Pierre ou Marie, souvent sujets à réduplication, servent à inclure le personnage ainsi désigné dans une double série – celle du lignage familial et de la collectivité rurale. Le narrateur de *Miette* glose ainsi la coutume d'appeler les filles Marie : « Le mot contenait sans doute une allusion à la mère du Sauveur [...] mais il ressemblait un peu, aussi, à des vocables comme Truc, Ma-

chin, avec son féminin Machine, et l'acception que prend ce dernier lorsqu'il est commun — machine »[66]. On hésitera pourtant à souscrire à l'interprétation de Sylviane Coyault-Dublanchet selon laquelle ce procédé narratif témoignerait du « zéro que sont les existences, annulées dès la naissance » afin d'appuyer l'idée d'une communauté dont le principe d'existence est précisément l'intégration des individus à une longue mémoire commune. Toutefois ce décalage temporel n'entrave pas le devoir du témoin de faire revivre les disparus ; c'est leur mort qui rend possible le retour sur un passé obscur éclairé par l'intervalle du temps. Les brèves évocations des moments où les pas du narrateur ont croisé ceux de ses créatures – Baptiste, fils de Pierre et Miette, sa femme Jeanne ou sa sœur Octavie – souffrent d'une certain flou ; du fait de leur trop grande proximité, leurs contours sont imprécis et leurs gestes peu compréhensibles. Seul l'échange avec le dernier de sa famille, Adrien, le cadet des quatre enfants de Pierre et Miette, a lieu dans un présent proche de celui de la narration et participe du travail documentaire qui l'engendre. Appeler ce travail documentaire comporte une part d'exagération, car il s'agit plutôt d'un enchaînement fragmentaire des souvenirs personnels du narrateur éclairés par la découverte d'objets familiaux, dans le cours du vrai travail mené par le narrateur : la rénovation de la maison de Miette. Mais ces quelques bribes de passé déclenchent un processus de remémoration d'une intensité telle qu'elle emprunte parfois les apparences d'une résurrection, que favorise la position liminaire du narrateur-passeur entre deux mondes, deux modes de vie et de formes de temporalité :

> Quand on n'est pas de là, on ne peut pas. On est dedans. On a perdu jusqu'à la notion des hommes, des vivants et des morts [...] Je suis sorti, béant, du bruit, des étincelles et j'ai connu, l'espace d'une seconde, peut-être, ce qu'on passe le plus clair de sa vie à continuer de vouloir en sachant parfaitement que c'est impossible, fou : que reviennent d'entre les ombres ceux que nous avons connus et que nous aimions. (*M*, 51)

Quant au personnage éponyme du récit, sa condition de femme, soumise au carcan coutumier de la tradition rurale au début du siècle passé, autrement dit « la place qu'elle avait occupée dans la procession des âges », est silencieusement montrée sur les deux photographies que trouve le narrateur. La lacune que l'image muette ne saurait

---

[66] Pierre Bergounioux, *Miette*, Gallimard, Folio, 1995, p. 60.

combler c'est « de quelle manière, cette place, elle l'avait occupée » (*M*, 29). Ni la beauté ni la maternité ne promettaient à Miette le rôle qu'elle allait jouer par la suite dans le destin de sa famille : « C'est le contraire, la force d'âme, la résolution qu'elle a eues, qu'elle incarna qui, littéralement, l'emportent au-delà d'elle-même et l'élèvent dans la grande temporalité » (*M*, 29). Cette force d'âme pourtant ne se révèle que lentement, grâce au travail minutieux du narrateur-sondeur des souvenirs. Elle s'annonce en creux, dans l'absence de toute image qui caractérise la première période de Miette, celle de Rouffiat, d'avant son mariage avec Pierre qui octroya à son existence une raison d'être en faisant d'elle la mère de ses enfants. Aussi, n'a-t-elle commencé d'exister qu'« après qu'elle eut fourni à la propriété son contingent d'âmes neuves [...] forces vives destinées à nourrir le perpétuel, le furieux différend qu'on appelle une propriété » (*M*, 34) À partir de ce moment, Miette « accédant au seuil perceptif de la réalité » éclipse complètement son mari qui entre dans les limbes non seulement « dans la mémoire de ce temps » mais « dès ce temps, lorsqu'il était le support de leurs vies abolies, leur évidence et leur tragédie, le temps » (*M*, 36). Chronos avalé par la mémoire de ses enfants qui « ne firent pas état de lui » et « abandonnèrent sa mémoire aux agents impersonnels de l'état civil ou de l'autorité militaire » (*M*, 38-39), Pierre quitte sa terre limousine pour s'affronter, en 1919, à un monde jusqu'alors inconnu aux gens de son espèce : « Des gars qui n'étaient jamais allées plus loin qu'Égletons, à deux lieues, et ne savaient rien du monde sinon que, vraisemblablement, il s'étendait encore passé Égletons. Ils comprirent enfin ce qui les attendaient dans ces confins subitement révélés » (*M*¸36) ; le temps « se remit à passer jusqu'en 1936 quand Pierre s'est éteint » (*M*, 37). Pierre se jette dans le torrent de l'Histoire avec, en guise d'adieu à sa famille, un fatidique si inexacte « Tornerei pas ». L'autre sentence de son cru, proférée des années plus tard, entérine la place en négatif que le père occupe dans la chronique familiale. Pendant son absence, la famille vit dans un temps suspendu, qui ne reprendra son cours qu'après la mort du patriarche quelques décennies plus tard. Sa troisième apparition dans l'iconographie familiale condamne aux confins du lieu et de ses lois coutumières le « rêve, tout près de se muer en réalité », rêve d'Amérique qu'Octavie frôle en 1929.

Après deux jours de bonheur pur à Paris, « mot incroyable, presque incompréhensible » (*M*, 69), la jeune fille, munie d'une bourse de

recherches en mathématiques, rentre à la maison pour demander la permission d'échanger la loi du lieu contre les lois universelles. La mémoire familiale ne garde pas la trace exacte de la réponse paternelle, mais son silence aurait signifié un refus encore plus catégorique : « C'est non que Pierre a dit à moins qu'il ne dise rien » devant la fille qui lui parle d'Amérique, objet fantomatique surgissant de nulle part dans la campagne limousine, mais objet inexprimable car « Il n'y avait pas de mot, pour elle, dans le patois, et elle est tout près, soudain, au bout du chemin tiède dont la phosphorescence se dessine jusqu'à l'embranchement, sous les chênes » (*M*, 70-71). Le vieux paysan ne dit ni oui ni non, il dit « que c'est quelque chose, l'Amérique, et sa bouche forme le mot pour la première fois ». Bien qu'inaboutie, la fuite imaginaire d'Octavie trace une barrière invisible entre elle et sa famille : « c'est justement cette chose qui va finir de détacher Octavie de Lucie, Baptiste et Adrien, c'est-à-dire des choses prochaines qu'ils ont touchées » (*M*, 71). D'avoir « échangé l'Amérique contre rien du tout », Octavie obéit à la loi du lieu « sans qu'on pût dire toutefois qu'elle était de ce monde ». La fille cadette se range dans l'ordre des choses sans jamais y adhérer entièrement. D'abord normalienne, ensuite enseignante nommée « aux frontières du département » (*M*, 41), sa profession la distingue de ses frères et sœurs fermiers et artisans ; pourtant, son renoncement la rapproche de sa mère avec qui elle partage et le désir de transgression et le figement dans un rôle que, vaincues, elles assument pleinement. Aux yeux de Miette, Octavie était celle :

> qui lui ressemblait au point qu'elle pouvait la regarder comme sa propre réincarnation survenue de son vivant. Comme si le temps, sur le point de finir, avait soudain précipité son cours, remis en circulation l'une de ses figures avant de l'avoir usée tout à fait, anéantie pour la ressusciter, dûment munie de son âme incorruptible, inchangée. Vingt années durant, Miette exista, en quelque sorte, sous deux espèces séparées, aux extrémités opposées du cycle. (*M*, 81)

Car la mère a aussi droit à une scène capitale, scène inaugurale de révolte que d'autres rejoueront plus tard. Octavie le fera dramatiquement, au prix d'un échec aussi cuisant que son ambition fut énorme. Adrien, qui « préféra toujours aux travaux de ce qui était encore une ferme l'apprentissage de métiers intermédiaires, du savoir-faire artisanal » (*M*, 16), procède subrepticement, en quittant la terre familiale

pour s'en aller chercher sa fortune et son bonheur à Paris avant de revenir pour y finir ses jours :

> ni le mariage ni la vie commune ne permirent d'ajuster une inclination prédéterminée depuis trente siècles à ce qu'on appelle une Parisienne et dont l'apparition avait frappé Adrien du haut mal. Ils ne réussirent jamais à s'entendre. Le retour d'Adrien consomma le divorce inscrit, dès le départ, entre la manière d'être assortie à Paris et celle que l'on tient de la lande, des rochers, de la grande temporalité. (*M*, 140)

Dans un lointain passé, lors de son mariage, Miette, amoureuse d'un pauvre hère, s'oppose à la volonté commune d'épouser Pierre, mais son refus opiniâtre est traduit en consentement collectif par les voix des témoins. Alors Miette comprend que son vouloir doit épouser « la volonté commune, la loi des choses, et elle voulut » (*M*, 43), volte face dans lequel le narrateur reconnaît une forme de sagesse : celle de ne pas opposer son « vouloir à l'encontre des faits » (*M*, 40). Ainsi Miette, se rangeant dans l'ordre du monde, prend d'abord sa place auprès de son mari, ensuite « prend figure » en mettant au monde des enfants dont elle emprunte le visage qui ressemble à celui de son mari pour n'être enfin qu'« une frange noire, insolite, sur le bord de Baptiste » (*I*, 52). Lorsque l'on apprend plus tard que la même scène eut lieu quelques décennies auparavant entre Marie et Jean, parents de Pierre, même la révolte inaboutie est récupérée par la loi inexorable dont Miette, sans emphase, deviendra la parfaite incarnation. Le cercle se referme sur le sort de cette femme ordinaire dont l'histoire n'inspire à Bergounioux ni une critique de la condition féminine ni une étude psycho-sociale du monde rural en France au vingtième siècle. Toutefois le récit est attentif à ces formes de conditionnement social, en faisant pleinement état des deux éléments dont l'action combinée régit les destins de ces êtres : « le premier, c'est qu'on était garçon ou fille, qu'on subissait de plein fouet ou par ricochet l'action des choses ; le second, c'est le rang qu'on occupait, l'aînesse et ses fureurs, l'indécision du benjamin, l'air oblique des cadettes, du moins après 1904 » (*M*, 65). Un troisième élément ramasse les deux premiers en une loi perpétuelle :

> il restreint l'éventail des variations, les confine, toutes, dans la moitié haute et sombre de l'humeur. En fait, c'est le même, celui qui impose à chacun sa place et sa conduite, ses vues, son vouloir, son être et son refus de savoir (sinon, il ne voudrait pas, il ne serait plus). C'est l'endroit. Je n'ai jamais entendu rire ni parler, sur

> la hauteur, comme on faisait, librement, par plaisir, entraînement, plus bas, quand le jour se décline et qu'on s'attarde dans la douceur du soir. (*M*, 65)

Cependant la chronique, se revendiquant d'une réalité historique, trouve son point focal dans la manière dont Miette devient « l'âme d'un monde millénaire sur le point de finir » (*M*, 43). De pair avec Octavie, la mariée rétive d'autrefois incarne à présent – au présent du récit qui, sinusoïdal, projette sur la ligne droite le mouvement circulaire du destin familial – l'esprit du lieu et l'immémoriale loi des choses. Mère et fille s'érigent, à leur insu et post-mortem, en symboles de l'éternité atavique alors même qu'à présent – au présent de l'écriture et de la lecture – on assiste au triomphe définitif d'un long processus historique dont les signes pointent déjà de leur vivant : « Mais de même qu'elle avait passé outre à son vouloir propre, choisi la nécessité, de même on lui aurait fait violence en prétendant la mettre au centre, pour les photos, ou l'asseoir au haut bout de la table, même après que Pierre eut disparu et qu'elle était arrivée avec sa dot et les grandes armoires : la maîtresse du lieu » (*M*, 53).

Le refus d'Octavie prend une autre forme que celui de sa mère dont la révolte reste confinée à l'espace domestique :

> Mais ce que cherche Octavie, ce sont des lumières, c'est la loi générale et les règles universelles qu'elle a vu sa mère appliquer, sans les connaître comme telles, à des riens. Elle s'engage sur une trajectoire de non-retour et elle serait devenue, très vraisemblablement, une étrangère – la tante d'Amérique – si son père, prévoyant, ne l'avait rappelée au point de départ. (*M*, 92)

Miette elle-même est témoin des changements qui ébranleront le mode de vie trois fois millénaire, selon un leitmotiv cher à l'auteur : « Il n'est plus possible, après 1920, de vivre comme a fait Miette et, avant elle, depuis trois millénaires, ceux qui se sont succédés à la place qu'elle occupe. Il a fallu acheter des machines » (*M*, 92).

Miette est le récit des générations charnières et de leur mouvement oscillatoire entre l'appel irrésistible de l'ailleurs – de l' « en-aller », dirait Chamoiseau – et la sommation du retour. Leur trajectoire, réelle ou rêvée, varie pourtant selon la combinatoire subtile du sexe et du rang d'aînesse. Lucie, l'aînée des quatre enfants, se conforme parfaitement au rôle qui lui est imparti, « en suivant les traces de sa mère et de toute les femmes avant elle » (*M*, 55). D'être enfermée dans les « limites étroites » du mariage (*M*, 53), elle ne réclame pas moins « le

droit d'être là, d'occuper le coin exigu qu'on allouait aux brus » (*M*, 52). Baptiste « s'en va mais à seule fin de rentrer » : il revient « des confins tumultueux » (*M*, 50), que d'aucuns, comme le narrateur ou sa sœur cadette, considèrent comme des haut lieux de la politique ou de la culture, vers le centre de son univers. L'héritier par excellence, il n'existe que par son legs et pour sa perpétuation : « Il appartenait à l'endroit. Il fut l'endroit fait homme, comme elle [*sa mère*] avait été la femme qu'il avait fallu, à un moment donné, à cet endroit » (*M*, 44). Baptiste n'est pourtant pas le continuateur aveugle des habitudes millénaires ; on l'appellerait plutôt un « passeur », un médiateur entre les formes traditionnelles et modernes de la vie et du travail rural : « Il fut l'homme du devenir, l'agent des métamorphoses. Il s'efforça d'épouser le grand mouvement afin de perpétuer ce que l'éternité qui avait précédé l'éveil du temps, sur les hauteurs, lui avait confié avec l'injonction de maintenir. Il partit pour rester. Il prit les usages de la ville pour revenir à la terre, au différend qu'ils avaient » (*M*, 103). L'ambition irréalisée de Baptiste vise plus haut ou plus large ainsi que le narrateur nous le fait allusivement comprendre : « Naturellement, il voulait tout, le silence et les belles paroles, le patois et le français, le temps et l'éternité » (*M*, 105).

Octavie marque la fin du cycle ; sur la photo qui la montre enfant, à trois ans elle considère déjà « les trois millénaires que le vieux cycle du non et du oui a déjà duré, les choses, les types qu'elles plient à leur volonté et le cœur changeant qu'elles font aux Marie. Elle, c'est non » (*M*, 62). Son air oblique, son œil torve présagent dès l'enfance le caractère fougueux d'Octavie. Bien qu'elle éprouve brièvement la joie du flâneur sans repères autres que l'abstraction des points cardinaux doublée de la liberté « qu'on éprouve à simplement s'éloigner vers l'ouest pour, ensuite, obliquer ver le sud » (*M*, 63), la benjamine infléchit sa la trajectoire vers le point d'origine : « sa ligne de fuite, la tangente poussée d'un trait jusqu'au seuil d'un autre monde par l'audacieuse s'incurve et revient se confondre avec le cercle étroit, le monde clos d'où elle avait fusé » (*M*, 73).

Michel Volkovitch a montré la dimension exemplaire de l'impératif dans l'écriture de Pierre Michon qui, dans le registre exhortatif (« imaginons-les », « contemplons une fois encore ») ou l'injonctif (« mais laissons cela », « continuons »), fonctionne comme un mémento, organisant la matière fictionnelle autour de la rencontre fulgurante du passé et du présent. Chez Bergounioux, tel Énée devant

l'Achéron, le narrateur de *Miette* invoque ainsi les esprits : « que reviennent d'entre les ombres ceux que nous avons connus et que nous aimions « (*M*, 51). Dans *Chronique des sept misères*, Patrick Chamoiseau emploie un procédé similaire, emprunté au conte créole, pour amorcer son récit :

> Au démarrage, prenons le commencement, donc sa mère, celle que nous appellerons Man Elo et qui deviendra reine incontestable du manger-macadam. C'était une femme ni laide ni jolie, rien ne se distinguait vraiment chez cette négresse calme et méthodique. Elle fut la neuvième fille de son père. Ce dernier, au sortir d'une nuit d'espoir devant la porte de la chambre où Fanotte, sa femme, s'était gourmée avec les affres de l'accouchement, laissa échapper un cri de déception et de colère :
>
> – Yin ki fanm, fanm ki an tÿou mwen ! (Je n'ai que des femmes aux trousses !) (*CSM*, 15)

Dans les romans de Chamoiseau, les structures paratactiques soutiennent une rhétorique hybride, qui allie le témoignage oral à l'écriture mémorielle, combinant le mouvement spontané, les procédés mnémotechniques (répétition, brièveté, organisation simple de la phrase) du premier, et la cadence élaborée, la progression des structures simples aux complexes, la densité syntaxique de la seconde. L'enchaînement des phrases non reliées par des connecteurs, qui décrivent pourtant une progression narrative, suggère souvent le discours oral dans une mise en scène qui instille dans la prose les qualités de la déclamation poétique. Renfermées sur elles-mêmes, ourdies d'intensités, de rythmes, de scansions et de souffles, ces « phrases-monde » contiennent la substance d'un récit qui submerge la représentation[67]. L'oscillation permanente entre les deux moments fondamentaux de la fiction – la narration tournée vers le passé et vers les destinées autres, et le discours qui, concentré dans le présent, laisse paraître la fêlure du « je » récitant – se condense « en un seul point actuel (ce moment de la phrase en train de se proférer) »[68].

L'écriture de Chamoiseau avance par l'agrégation de segments hétérogènes et par leur intégration dans la globalité du récit qui pourrait se lire comme une seule phrase distendue à excès. Il y a à relever sur ce point l'analogie entre l'emploi et la signification du style indirect

---

[67] Jean-Yves Pouilloux, « 'Trouver une phrase' », in *Pierre Michon, l'écriture absolue, op. cit.*, p. 226.
[68] *Ibidem*, p. 223.

libre dans la prose de Bergounioux et celle de Chamoiseau ; chez l'un comme chez l'autre, le narrateur épouse les pensées des personnages, mu qu'il est par le désir de s'identifier à eux, mais la verbalisation de ce contenu unanime, sa forme, dépasse le niveau de la compréhension commune et s'éloigne de ceux à qui le narrateur emprunte sa voix. La tension de la phrase, dans *Chronique des sept misères* et *Miette*, réside alors dans l'insoluble différend du don et de la dette ; donner voix aux pensées obscures signifie s'en emparer pour les exprimer autrement, les rendre intelligibles revient à les corrompre.

La prose de Bergounioux dérive sa puissance d'actualisation de l'emploi systématique du présent verbal et de la forme présentative qui domine la syntaxe de l'écrivain. Dès l'*incipit*, « Ce fut au début des années quatre-vingt que j'ai fait plus étroitement connaissance avec Adrien », à la clausule « et ce fut là la fin », une lecture attentive relève en moyenne trois présentatifs à chaque page du livre, avec des aires de grande concentration correspondant aux passages particulièrement significatifs. Alors que l'on ne saurait parler de tournants ou de points culminants de l'intrigue dans *Miette*, caractérisée par un art de la litote, le présentatif accentue la tension des moments ou des moments matriciels : le reniement de soi de Miette, le rêve d'Amérique d'Octavie, l'abnégation atavique de Baptiste, la fatalité de la loi des choses et l'atavisme des « attributs de la domination » :

> c'est Baptiste que la maison, les outils, les machines dans les granges, les grands bois réclamaient. Il en était le bras, la fureur et non pas seulement, comme Octavie et Miette, l'âme ou la voix. Ce furent elles qui se retirèrent au bourg, Octavie pour ne plus jamais revenir, Miette repassant de loi en loin puisque je l'ai vue, trois secondes durant, environ, de mes yeux, ombre noire, muette, en cette nuit où j'étais venu à mon tour à travers la neige, en intrus. (*M*, 81)

Pour que l'avenir rejoigne le passé, une autre médiation est requise, celle du présent. Temps de la fiction mémorielle par excellence, le présent réunit plusieurs couches temporelles à référents et significations divers. D'abord, juxtaposés et situés à égale distance du moment de la narration, on remarque deux formes de présent qui manifestent de fortes ressemblances avec ce que l'on appelle le présent historique[69]. Dans le processus narratif, la stimulation de la perception

[69] Associé, en linguistique, à un conflit entre le temps verbal et les circonstanciels temporels de l'énoncé qui entrave la cohérence de la représentation sémantique. Lau-

étant libérée de l'exigence de la présence, « le passé comme l'avenir deviennent perceptibles et montrables, et [...] ils se comportent comme s'ils étaient également présents ». Les procès passés et futurs sont alors mis à jour par l'emploi des marqueurs du présent, phénomène que Laurent Gosselin propose d'envisager à travers une opération de duplication de la position du sujet : « Cette duplication constitue un mode de résolution du conflit des instructions temporelles normalement incompatibles et correspond à la multiplication (polyphonique) des points de vue temporels dans un même énoncé »[70]. Un présent ponctuel et dramatique interrompt parfois le flux de la narration rétrospective pour y introduire un tableau : la matière mémorielle est puissamment récupérée dans le présent de l'écriture. Il en est ainsi de la description de la maison et de ses objets que caractérisent une solidité à toute épreuve, une résistance métonymique aux caprices du temps :

> La salle à manger est la seule à avoir participé quelque peu du siècle. Elle marque l'heure précise à laquelle la vie a culminée avant de s'arrêter, vers 1950. Baptiste et Jeanne s'étaient mariés dix ans auparavant, mais c'est seulement à partir de l'été 1944, après que Baptiste fut rentré de l'Auvergne où il avait dû chercher refuge, se cacher pour ne pas mourir, que leur existence commune avait vraiment commencé. [...] ils avaient dépassé, l'un et l'autre, la quarantaine avec la fin de la tourmente et [...] le temps pressait encore plus qu'à l'ordinaire » (*M*, 22).

Il s'agit là, on le comprend aussitôt, non pas d'une simple réactualisation du temps jadis, mais d'une re-création. Grâce au présent dramatique, le contenu de ces scènes exemplaires est soustrait à l'action corrosive du temps historique et, par la fusion du temps de l'écriture avec le temps de la lecture, il est voué à une résurrection perpétuelle. Pour mieux comprendre ce processus, on peut se reporter à la notion de fiction marginale, introduite par M. Vuillemin. Celle-ci tient compte du fait que « le processus de lecture constitue l'axe temporel d'une fiction secondaire qui se greffe sur la fiction principale et dont une des fonctions est de promettre au lecteur de s'orienter dans la chronologie des événements narrés »[71]. L'analyse sémantique des temps verbaux permet à Vuillemin de dégager deux configurations

---

rent Gosselin, *Sémantique de la temporalité en français. Un modèle calculatoire et cognitif du temps et de l'aspect*, Duculot, 1996, p. 164.

[70] *Ibidem*, p. 102.

[71] Marcel Vuillemin, *Grammaire temporelle des récits*, *op. cit.*, p. 29.

temporelles dans le récit de fiction, l'une correspondant à l'univers cadre, l'autre, à l'univers narré[72]. La sémantique temporelle ordinaire, notamment la dynamique présent-passé, s'en trouve modifiée. « Objectivement, le passé de la fiction principale et le présent de la fiction secondaire sont séparés par un espace infranchissable. Mais les événements passés, ressuscités par la lecture, se répètent dans le présent, d'où le sentiment du lecteur d'être le contemporain de l'univers narré »[73].

Le présent délibératif des verbes de perception et de cognition tels que « regarder », « voir », « entendre », « connaître », « savoir », « apprendre », « imaginer », « douter », fonctionne souvent comme une métalepse, un raccord entre, d'une part, les scènes narrées focalisées sur l'intériorité des personnages, et, de l'autre, le niveau de la production fictionnelle dominé par la conscience du narrateur qui imagine, pense, voit, revoit, doute ou ne doute pas, sait ou ne sait pas et, par-dessus tout, veut croire à la vérité fictive de ses personnages. Dans ce temps janusien la temporalité de la narration rencontre la temporalité de l'écriture. Des cinq parties qui composent le récit de Pierre Bergounioux, le début de la deuxième partie en offre un exemple éclairant :

> Savoir n'est pas nécessaire. D'abord ça suppose qu'on prenne du recul, qu'on arrête un peu et le temps manque. [...] Les choses sont là, obstinées dans leur nature de choses, corsetées dans leurs attributs, rétives, dures, inexorables. [...] Elles réclament toute la substance des vies qu'elles soutiennent. Encore le temps dont celles-ci sont faites ne suffit pas. Il faut y verser quelque fureur. (*M*, 26)

Le rêve littéraire d'une énonciation entièrement plurielle traverse comme un fil rouge l'œuvre de Patrick Chamoiseau. Dérivée d'un projet d'écriture poétique, *Chronique des sept misères*, surtout dans ses versions antérieures restées inédites, témoigne, à en croire son auteur, d'une tentative polyphonique intégrale, dans laquelle « sans qu'on sache quelle voix parle [...] ce serait la totalité du marché aux légumes qui était censée raconter l'histoire, pas seulement les djo-

---

[72] Le premier « correspond en fait à l'état de l'univers fictif au moment où la narration est censée avoir lieu, tandis que l'univers narré n'est rien d'autre que l'état de ce même univers fictif à l'époque des événements du récit », *ibidem*, p. 79.
[73] *Ibidem*, p. 81.

beurs, mais les marchandes, tout le monde »[74]. L'écrivain avoue avoir abandonné ce projet car il s'avérait « bizarre, incompréhensible ». Mais l'échec de cette tentative de performance technique dissimule une difficulté dans l'organisation du contenu narratif. Autrement dit, la question à laquelle doit répondre le « roman du Nous » préconisé par Glissant est la suivante : la mémoire obscure d'un passé ressuscité par le récit collectif peut-elle, et doit-elle, se dérober à la saisie individuelle ? Ou encore, le « nous » d'une société rhizome peut-il retrouver son passé occulté sans passer par la communauté des « je » ? Par ailleurs, cette inaptitude du roman à se faire l'écho de l'indifférenciation collective sous peine de dévier vers la simple transcription documentaire, renvoie à la réflexion de Claude Simon sur la diffraction de la matière fictionnelle dans l'écriture. De dire que « l'on n'écrit (ou ne décrit) jamais quelque chose qui s'est passé avant le travail d'écrire, mais bien ce qui s'est produit (et cela dans tous les sens du terme) au cours de ce travail, au *présent* de celui-ci »[75], l'auteur des *Géorgiques* rappelle que le roman ne saurait transmettre la mémoire du passé ou du lignage indépendamment du présent singulier du sujet écrivant.

Dans *Chronique des sept misères*, la mémoire du passé collectif est tout autant ressuscitée que définitivement ensevelie par la récitation des djobeurs. Le « nous » conteur se décline en noms propres : Dindon, Sirop, Pin-Pon, Sifilon, Lapochodé, mais pour mieux faire paraître leur indifférenciation : « À la disparition de Pipi, la douleur nous mit en grappe, comme nous le sommes maintenant, incapables du *Je*, du *Tu*, de distinguer les uns des autres, dans une survie collective et diffuse, sans rythme interne ni externe » (*CSM*, 212). Après la départementalisation de 1946, la Martinique de Césaire choisit à l'indépendance l'assimilation et, faisant irruption dans la modernité, incarne désormais un paradoxe économique aux conséquences sociales et culturelles imprévisibles ; l'« urbanisation forcenée [...] fait que la société antillaise est passée d'une dominante rurale à une dominante urbaine » de 1946 à 1982[76]. Une architecture urbaine fonctionnelle plaquée sur un espace éminemment rural parsemé des vestiges de la période industrielle, la prééminence du tertiaire, notamment le

---

[74] Patrick Chamoiseau, Interview avec Alain Bullo, cité par Delphine Perret, *La Créolité*, *op. cit.*, p. 234.
[75] Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Minuit, 1986, p. 25.
[76] Alain Philippe-Blérard, *Histoire économique de la Guadeloupe et de la Martinique*, Karthala, 1996, p. 239.

tourisme, aux dépens des secteurs productifs, les subventions considérables octroyées par la métropole à l'île et à ses habitants, font coexister surconsommation et pénurie, le clinquant exotique des brochures touristiques et la ruine des paysages mutilés[77].

Thématisant la disparition progressive des anciennes formes de socialité, la fiction souligne un aspect qui suscite l'intérêt des anthropologues et des sociologues mais aussi l'inquiétude des écrivains et intellectuels martiniquais. Il s'agit de la question du lien social dans une société mosaïque, dont la grande diversité ethnique tend à être gommée par les généralisations théoriques et les projets communautaristes. Aussi a-t-on souvent pu reprocher aux adeptes de la créolité en général et à l'œuvre de Patrick Chamoiseau en particulier, un certain manque de représentativité dans le choix des exemples réels ou fictionnels ; en se penchant sur l'histoire des esclaves noirs d'Afrique et de leurs descendants modernes, ils auraient occulté l'histoire des autres groupes ethniques (Hindous, Mulâtres, Vietnamiens, Français « békés ») et sociaux (la classe moyenne, les intellectuels). La sémantique historique du mot « créole », signifiant à l'origine « serviteur élevé dans la maison de son maître », ensuite « une personne de race blanche née aux colonies » et enfin, au sens élargie de la créolité, les gens, la langue et la culture nés, crée et développée aux Antilles, témoigne d'ailleurs de cette incertitude[78].

Ainsi, malgré l'insistance programmatique de son auteur à mettre en scène un monde porté par les énergies collectives, *Chronique des sept misères* remet en question la possibilité d'un partage historique sans reste. Le passé lointain est d'ailleurs évoqué sous le mode du mythe ou du conte, situés tous deux dans une a-temporalité interdisant toute conscience historique. Pour raconter la naissance du héros, Pierre Philomène, les narrateurs convoquent la figure du pauvre père aux huit filles, dont la plus petite, Héloïse, tombe enceinte d'un dorlis (sorcier) « un de ces nègres dont les parents, ou même les arrière-grands-parents, n'avaient pas fréquenté le moindre béké ou métis »

---

[77] Pour une présentation critique d'ensemble voir l'ouvrage de Raphaël Confiant, *Aimé Césaire, une traversée paradoxale du siècle*, Stock, 1994. Pour de plus amples analyses, on pourra consulter : Francis Affergan, *Anthropologie à la Martinique*, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques ; Alain Brossat et Daniel Maragnès, *Les Antilles dans l'impasse*, L'Harmattan, 1981 ; William F. S.Miles, *De la politique à la Martinique,* L'Harmattan, 1992.

[78] Dans son ouvrage mentionné ci-dessus, Delphine Perret consacre au concept un chapitre intitulé Créole, vous dites ? », p. 101-141.

(*CSM*, 24). Rêves, envoûtements, magie, mauvais présages et retour prodigieux du père qui annonce au fils son destin extraordinaire : « Tu sauras parler à la jarre, mais la Belle te mangera ... » (*CSM*, 45), participent d'un imaginaire où réalité et fiction mythique fusionnent à jamais.

Cette mémoire originaire et originelle peut également se dire matriarcale. Elle est avant tout mémoire des lieux. Circularité, abondance et maternité sont réunies dans le sentiment créole de l'espace. Nés de l'alliance entre le paysage et l'existence quotidienne, l'île, la plantation, la case ou la « bitation », l'En-ville, le quartier et le marché, sont des lieux qui forgent l'identité caraïbe. L'espace rural abrite les traces du passé marron ignoré par l'Histoire ; l'espace urbain, celles de l'accès difficultueux à une histoire propre. Mais la mémoire matriarcale est par-dessus tout mémoire des faits. Les Man Elo, Man Paville, Man Goul, Man Dodo, Elmire règnent sur le panier caraïbe, relient « les usines, les entrepôts, les campagnes et les bordures de mer, au centre de la ville », et colportent les petites histoires de la vie quotidienne. Les djobeurs tiennent d'elles le récit de la naissance prodigieuse de Pierre Philomène, le « milan » (information) sur Ti-Jorge, « futur facteur » et sur sa mère, la couturière Amédée Balthazar « diplômée de Paris », le « quart de mot » sur le père d'Anastase, ou le récit du veuvage lucratif de Man Paville. Ces relations orales, fondées sur le principe de répétition et se nourrissant de leur propre énergie, transcendent la simple chronologie : « Manman-Doudou, qui n'avait aucune mémoire de ses paroles, rabâchait quotidiennement cette histoire à Héloïse » (*CSM*, 41) .Nous y touchons au mythe, non point au mythe fondateur étranger à la société mosaïque, mais au mythe éclaté, aux ramifications multiples, enraciné dans la diversité du quotidien créole mais projeté dans l'a-temporalité du vécu collectif.

Ni antinomique ni divergent, le rapport de la mémoire individuelle au passé collectif est, selon Édouard Glissant, celui du « discontinu réel » au « continu apparent ». Sans vouloir suggérer une similarité avec la relation entre l'histoire systémique et les traces historiques d'un passé occulté, il nous semble cependant important de souligner l'importance que la fiction est conduite à attacher aux épisodes racontant la vie des individus isolés. Il se produit alors une transition du mythe à la légende, d'une mémoire transcendant l'existence individuelle et le passé historique, à une « mémoire plus grande que mémoire » (*T*, 195) ou à l'historicité d'une durée vécue à l'échelle mo-

numentale. La présence anonyme des petits manouvriers des marchés de la capitale martiniquaise est le supplément d'existence qui réunit l'avant-guerre et l'après-guerre, la campagne et la ville, les quartiers de Fort-de-France, les marchandes et les richesses qu'elles prodiguent sur la ville. Porteurs de denrées alimentaires, ils le sont également d'une denrée encore plus précieuse : les histoires. Toutefois, l'appropriation du fond narratif collectif par le clan des djobeurs conduit paradoxalement à sa pulvérisation en destins individuels à caractère historique défini. Exemplaire est à cet égard l'histoire de Pipi, roi de djobeurs, personnage aux origines fabuleuses, prodigieux manieur de la brouette, amoureux transi d'Anastase, chercheur d'or et jardinier créole proclamé « *symbole de la dégradation de l'homme antillais sous le régime colonial* » (*CSM*, 159), dont la vie racontée par ses compagnons révèle la position charnière du vécu individuel dans le passage de la contingence collective au sentiment communautaire. Le récit de sa vie évolue dans un espace imaginaire hétérogène où le fantastique du conte créole rencontre la mythologie du héros fondateur et la chronique historique d'une société soumise aux effets pervers de la modernité déferlante.

Pierre Bergounioux imagine la chronique d'« un lieu partagé, une portion du dedans où le dehors avait ses entrées » (*M*, 20), représenté métaphoriquement par le « cantou », c'est-à-dire le coin du feu dans la cuisine de la vieille maison qui ouvrait directement sur l'extérieur par où Baptiste pouvait arriver en sortant directement de la forêt. C'est le récit des vies en relation d'indistinction avec un héritage immémorial dont ils ne peuvent posséder les manifestations matérielles qu'en se laissant posséder par la loi qui les régit : « les choses obtenaient d'eux ce qu'elles voulaient. Ils étaient les choses mêmes. Ils exécutaient leurs quatre volontés » (*M*, 45). *Miette* est la fable de l'enracinement atavique, l'une des assises idéologiques de l'entreprise coloniale, et de son pouvoir totalisant et tyrannique qui forge les destins et les comportements des générations, non sans que les trajectoires individuelles n'y introduisent quelques détours et torsions**.** Aussi Adrien, le cadet, emprunte d'abord son chemin propre qui laisse deviner une échappée à la terre familiale et à ses règles immuables :

> Il s'arrêta aux portes de Paris. [...] Il foula un pavé illustre, côtoya des monuments célèbres, respira l'air subtil des capitales mais son âmes était restée en arrière. Elle hantait la lande, séparée, inconsolable, rôdait sous le couvert spectral des sapi-

nières, au rebours d'Octavie qui était revenue mais dont l'esprit vagabonda à des milliers, à des millions de lieues de la maison triste qu'elle habitait au bourg, aux rivages opposés de l'océan, dans les profondeurs de la voûte étoilée. (*M*, 141)

Mais son échappée balzacienne ne dure guère, prenant le forme d'une hypothétique destinée de l'errance et du déracinement : il « aurait pu suivre son inclination singulière, s'embarquer ». Au lieu d'entreprendre sa découverte de l'Amérique, Adrien rentre au pays où il devient le légataire et témoin ultime de son lignage[79] : « vingt ans, chaque jours, il parcourut la périphérie des terres dont son rang l'avait séparé mais qu'il avait si bien dans le sang que leur absence agissante avait commandé, de loi, sa destinée. Il gravissait les pentes qui mènent au rebord du plateau, à la lande originelle où retentit la grande voix du temps » (*M*, 148).

Alors que le récit limousin est placé sous le signe d'une impossible déprise au lieu légué par une volonté immémoriale, la chronique créole est traversée par la rage sourde d'une appartenance impossible à un lieu fuyant, objet de dépossession et trace matérielle d'une aliénation historique. Nul n'en témoigne mieux que Pipi, ancien rois des djobeurs errants reconverti au métier sédentaire de la terre et ainsi devenu le jardinier-miracle de Fort-de-France à l'heure de sa modernisation césairienne. Poussé par la nécessité – « Révolté par la misère de cette famille, Pipi travaillait le petit jardin avec une rage sourde » (*CSM*, 192) – il s'y attèle ensuite par désir de prospérité et volonté de faire obéir la terre à ses gestes et à son esprit :

Pipi parvint à faire pousser à flanc de ravine vingt-cinq plants de tomates, porteurs immédiats de fruits moyens mais d'un parfum sublime. Il accéléra la germination d'une igname anonyme que les enfants purent récolter trois fois par an. [...] Et il passait un temps sans longueur à manier des tubercules d'ignames, à calculer sur des cahiers d'enfant la durée de leur dormance, temps essentiel où ils se conservaient sans germination. Il les planta sans arrêt, à des dates choisies de manière à obtenir des plantes complètement déphasées. Il étudia leurs maladies. Traqua sans connaître leurs noms les penicilliniums et l'anthracnose. (*CSM*, 196-197)

Le djobeur se jette à corps perdu dans le jardinage cultivant une relation impatiente avec la terre, la forçant à porter ses fruits jusqu'au

[79] Le rêve américain des petites gens hante aussi les *Vies minuscules* de Pierre Michon.

moment où le grand succès politique de son jardin amène, après l'arrivée envahissante des spécialistes agricoles, un déclin que la fable créole laisse déjà pressentir. Suite à l'échec de sa tentative d'enracinement fertile, Pipi se lance dans une dernière aventure terrestre : la quête d'une jarre d'or fantasmatique. Après le métier de porteur de ses fruits et celui de cultivateur, il cherche à arracher à son ventre obscur des trésors imaginés par la tradition symbolisant en guise d'héritage d'un passé de souffrance – la jarre d'or cachée par un ancien esclave marron. Sa disparition présumée mélange la découverte heureuse de la jarre avec la leçon offerte par sa gardienne, la diablesse Man Zabyme : « Eh oui mon fi, pièce d'or, pièce bijoux, les vieux nègres d'ici croient encore que toutes les jarres plantées en terre contiennent des trésors... ils ont raison, mais ils oublient que toutes les richesses ne sont pas d'or : il y a le souvenir » (*CSM*, 238).

Dans *La Grande Drive des esprits* de Gisèle Pineau[80], les travaux de la terre offrent un substitut palliatif à ceux qui se voient refuser l'entrée dans la grande marche de l'Histoire. Incapable de rejoindre le mouvement de résistance organisé dans les Antilles contre le régime d'Occupation, le jeune Léonce, qui à trente ans ose la gloire en lettres majuscules, qui « voulai[t] des frissons, un courage de héros [...] une blessure de guerre, une médaille, une croix de ceci, une croix de cela, un grade, un galon, une accolade de général, une reconnaissance de [sa] personne [...] que [son] nom résonne aux quatre bords de la colonie »[81], se rabat sur son jardin pour prouver que « le pied bot qui l'empêchait d'aller sur les champs de bataille en France, ne lui prenait pas sa vie ».

> Alors, pendant ces années de pénurie, ces temps d'apocalypse, il travaillait dur ses terres. Il fallait le voir pourfendre les bananiers, tailler en pièces les cannes, sabrer les herbes coupantes. Ceux qui gardent encore le souvenir de ce déchaînement guerrier vous diront que le nègre assassina des régiments de soldats allemands, rien qu'avec son coutelas. Il les décapitait, hachait bras et jambes, débitait, débitait. Son bras montait han ! et descendait vlan ! Ses coups étaient sans pardon et son regard chargé de l'acier des fusils et des plombs des canons. À cette époque, les gens l'appelèrent maréchal Kochi ! et parlaient de son belliqueux jardinage comme d'une peine d'honneur... Lapenn ki mété-y la ! lapenn pwan-y davwa yo pas té vlé-y, pa rapot avyé pyé a-y ![82]

---

[80] Première édition au Serpent à Plumes, 1993 ; je cite l'édition Groupe Privat/Le Rocher 2007.
[81] *Ibidem*, p.136.
[82] *Ibidem*, p. 138.

Le jardin créole déploie ici, à l'instar des *Chroniques des sept misères*, son registre métaphorique ambigu : possession unique d'un individu économiquement ou moralement démuni, il offre néanmoins un lieu de repli au marginal social ou politique ; symbole de l'isolement historique des Caraïbes coloniales, il signifie métonymiquement l'île fertile et pleine de richesses latentes qui attendent d'être mises en valeur grâce à l'action humaine ; lieu des fantasmes compensatoires il renferme aussi les manifestations d'une pathologie psychosociale. S'y rencontrent la démesure, la drive, la déraison, le déracinement : les nombreuses formes d'errance amenées par la promesse jamais accomplie du temps et de l'histoire.

4. Errance et exil

Dans son roman, *Le Ventre de l'Atlantique*[83], Fatou Diome met en scène la situation complexe d'une narratrice au nom fatidique de Salie qui, empruntant une trajectoire de vie rappelant celle de l'écrivaine elle-même, effectue un difficile retour au pays natal. Si, au début du récit, elle se trouve en France songeant aux proches restés au pays et à la distance physique et affective qui la sépare d'eux, le voyage au pays lui rappelle la différence fondamentale, presque originaire, que les membres de sa communauté lui ont fait éprouver dès la plus tendre enfance. Salie est placée d'emblée dans une situation de frontalité identitaire, mise à l'écart dans la petite collectivité de son village en raison de ses origines hybrides, de son nom étranger, son péché social n'étant racheté que par la faiblesse de son sexe, qui mitige la menace de contamination collective aux yeux des ses compatriotes :

> Insulaires géographiques, certains l'étaient aussi dans leur tête et reprochait à ma mère d'avoir importé ce nom étranger dans le village : aucun des ancêtres fondateurs ne s'appelaient ainsi. Les plus modérés se consolaient en déclarant dans un rire sarcastique : « Heureusement pour nous, c'est une fille, elle ne risque pas de propager son nom chez nous. » Ceux que mes résultats scolaires agaçaient répliquaient : « Oui, mais en attendant elle vola la chance de nos petits. Cette étrangère a sans doute un pouvoir occulte. » (*VA*, 88)

La petite fille livre quotidiennement sa bataille dans la cour de l'école, alors que son instituteur, Ndétare, immigré déchu et marginal

---

[83] Éditions Anne Carrière, 2003.

définitif, lui prodigue les fruits d'une sagesse mélancolique : « Comme moi, tu resteras toujours une étrangère dans ce village, et tu ne pourras pas te battre chaque fois qu'on se moquera de ton nom. D'ailleurs, il est très beau, il signifie *dignité* ; alors sois digne et cesse de te battre » (*VA*, 89).

Depuis son début avec le recueil de nouvelles intitulé *La Préférence nationale* au dernier à ce jour, *Inassouvies, nos vies*, paru en 2008, les livres de Fatou Diome poursuivent une entreprise littéraire profondément ancrée dans les contradictions et les paradoxes du temps présent. Ses textes se caractérisent par le fin dosage du biographique et du fictionnel qui permet à l'écrivaine sénégalaise, native de l'île de Niodior et vivant à Strasbourg, d'approfondir les formes diverses du nomadisme contemporain. À la question d'un journaliste sur la représentation de l'immigration chez Aminata Sow Fall qui dans *Douleurs du bercail* écrit : « Aimons notre terre ; nous l'arroserons notre sueur et la creuserons de toutes nos forces, avec courage. La lumière de notre espérance nous guidera, nous récolterons et bâtirons. Alors seulement nous pourrons emprunter les routes du ciel, de la terre et de l'eau au nécessaire retour à la terre maternelle sans être chassés comme des parias »[84], elle répond indirectement en soulignant l'absence de projet politique, l'importance du choix individuel et la liberté propre à la littérature. Fatou Diome fait partie des écrivains africains qui marquent un tournant dans le traitement du déracinement et de la migration choisis ou forcés. Si ces jeunes auteurs – Beyala, Mabanckou, Waberi, Diome – dirigent leur critique contre le néocolonialisme occidental et la corruption des gouvernements nationaux, ils ne se revendiquent guère de projets socio-politiques collectifs (nationalisme, socialisme etc.), privilégiant les solutions narratives qui mettent l'accent sur les trajectoires singulières et la vie nomade. On ne saurait toutefois confondre la singularité fictionnelle avec l'abandon de l'éthique ou encore avec l'adoption soudaine d'un cosmopolitisme individualiste.

Le Ventre de l'Atlantique crée un lieu d'interpénétration entre la réflexion sociale et la morale individuelle. Diome déplace la critique du contexte politique et historique qui sert d'arrière-fond aux actions individuelles les plus atroces – une caractéristique saillante de l'imaginaire romanesque africain depuis le *Soleil des indépendances*

[84] « Fatou Diome, une femme écrivain qui a du punch. Interview », Musow, le magazine des femmes africaines. [Consulté le 2 août 2006].

jusqu'à *L'Aîné des orphelins* ou *Transit* – vers une réflexion conduite par les comportements individuels et la justification morale des actions personnelles. Face aux illusions croissantes de son frère sur la France, pays de l'abondance matérielle et de l'immigration heureuse, Salie avoue son agacement même si le jeune homme est le produit d'une société faisant du voyage à Paris une épreuve obligatoire pour la réussite ou l'échec personnel. Les deux cas de figure sont en l'occurrence représentés par l'homme de Barbès, qui revient en triomphe et exhibe les signes d'une richesse certaine (une nouvelle maison, une jeune femme, la télévision) et l'instituteur Ndétare, ancien étudiant en métropole, immigré déchu et exemple déplorable des faux attraits de la culture métropolitaine :

> Frustrée ? Oui ! Je l'étais toujours après le coup de fil de Madické. Jamais d'autres nouvelles que les siennes. [...] Mon frère galopait vers ses rêves, de plus en plus orientés vers la France. [...] Monsieur Ndétare, qui lui apprenait la langue de la réussite, avait étudié en France. La télévision qu'il regardait venait de France et son propriétaire, l'homme de Barbès, respectable notable au village, n'était pas avare en récits merveilleux de son odyssée. (*VA*, 92-93)

Le retour au village natal reflète la situation en porte-à-faux de la narratrice : chez elle sur les deux bords de l'Atlantique, Salie connaît une nostalgie singulière, difficilement communicable : « Chez moi, j'étais nostalgique de l'ailleurs, où l'Autre est mien autrement » (*VA*, 209). Alors que ce sentiment lui fait éprouver sa double appartenance, son enracinement à la fois africain et français, il la met en difficulté auprès de ses proches pour qui le déracinement est une expérience traditionnellement et de ce fait nécessairement négative : « Évoquer mon manque de France sur ma terre natale serait considéré comme une trahison, je devais porter cette mélancolie comme on porte un enfant illégitime, en silence et avec contrition » (*VA*, 210). À la fin du récit, dans un renversement final de situation, lorsque le frère qu'elle avait essayé de dissuader d'immigrer en France exige qu'elle rentre au pays, Salie revendique de plein droit sa nature-frontière :

> Chez moi ? Chez l'Autre ? Être hybride, l'Afrique et l'Europe se demandent, perplexes, quel bout de moi leur appartient. Je suis l'enfant présenté au sabre du roi Salomon pour le juste partage. Exilée en permanence, je passe mes nuits à souder les rails qui mènent à l'identité. L'écriture est la cire chaude que je coule entre les sillons creusés par les bâtisseurs de cloisons des deux bords, Je suis cette chéloïde qui pousse là où les hommes, en traçant leurs frontières, ont blessé la terre de Dieu. (*VA*, 294-295)

Abordant, douze ans avant Fatou Diome, la thématique de l'exil permanent, le roman *Impasse*[85] du Congolais Daniel Biyaoula imprime déjà une verve particulière au *topos* de l'immigré africain vivant entre deux mondes, tiraillé entre « nostalgie et désir », destiné par sa situation en porte-à-faux à être autant acteur qu'observateur impitoyable d'une double scène historique et politique. La vie en France du personnage-narrateur, Joseph, louvoie entre la promesse d'une insertion déjà réalisée dans la vie privée mais constamment périclitée par les réflexes coloniaux et les préjugés racistes des cercles socio-professionnels qu'il fréquente. Pourtant, le retour au pays ne s'avère pas moins éprouvant ; bien au contraire, les coutumes déjà établies du transit entre les deux espaces géographiques et économiques exigent du « Parisien » qu'il assume un rôle symbolique dont dépend non seulement sa réputation dans la communauté d'origine, mais encore et surtout celle de ses proches. Pour Joseph, l'éveil à la réalité de ces rituels modernes dans lesquels fusionnent tradition communautaire ancienne et « parade »[86] post- et néo-coloniale indique une dissonance cognitive par rapport aux règles de la vie au pays et par-dessus tout à l'idée abstraite de succès qui seule permet de perpétuer de génération en génération le déracinement, l'exil économique et les humiliations d'une existence marginale en France. Il comprend sans comprendre ce que l'on attend de lui, à savoir d'exhiber les marques physiques et vestimentaires du succès, de faire preuve de magnanimité pécuniaire et d'étaler sa prouesse sexuelle : « Je ne mets pas longtemps pour comprendre qu'on attendait quelque chose de moi, que je ne l'ai pas apporté de France, que je ne donne pas vie à un idéal, que je brise des rêves, que je matérialise ce qu'on doit chercher à fuir » (*I*, 30). Chez Biyaoula ce dilemme se dissout dans un discours narratorial mordant et sarcastique, trouvant une solution narrative surprenante lorsqu'au dernier moment le héros, par une volte-face éthique, se laisse convaincre par le docteur français Malfoi d'accepter l'hypocrisie comme valeur suprême et de s'intégrer à la communauté des autres expatriés africains de Pourry.

C'est un autre chemin que choisit le narrateur du roman *Bleu-Blanc-Rouge*[87] d'Alain Mabanckou. Le récit en boucle décrit d'abord

---

[85] Présence africaine, 1996, reçoit le Grand Prix littéraire de l'Afrique noire 1997.
[86] *Cf.* l'ouvrage de Lydie Moudileno, *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais*, Karthala, 2006.
[87] Présence africaine, 1998.

les rêves parisiens que Massala Massala se met à tisser sous l'impulsion de l'exemple éclatant du « sapeur » Charles Moki, véritable héros du roman. Celui-ci ayant effectué un brillant retour au pays, il aiguise le désir de partir du jeune homme. La seconde partie du roman raconte les mésaventures parisiennes du narrateur, qui, se retrouvant en prison après une descente ahurissante dans les bas-fonds de la métropole postcoloniale, peuplée par des immigrés poursuivant un rêve que le pays d'accueil et ses forces de l'ordre ne partagent point, mesure à l'aune de son échec la grandeur de sa folie mimétique. « J'irai au pays. Je serai la risée du quartier. Mais je serai chez moi. J'y serai, l'oreille indifférente à la foule qui me montrera du doigt. Les gens diront ce qu'ils voudront. Ils me houspilleront, me fronderont. [...] Je n'ai plus peur de ces procureurs. Ils ne prennent pas le temps de tout comprendre. Ils ne savent pas que notre monde à nous est un autre monde » (*BBR*, 215).

Son désenchantement ne peut néanmoins contrecarrer l'attraction du prestigieux exemple ni les effets profonds de son pouvoir symbolique sur le sens identitaire et moral de ceux sur qui il s'exerce : « Je ne peux écarter l'éventualité de ce retour en France. Je crois que je repartirai. Je ne peux demeurer avec un fiasco dans la conscience. C'est une affaire d'honneur. Oui, je repartirai pour la France » (*BBR*, 221-22). À la différence de *L'Impasse*, la conclusion de *Bleu-Blanc-Rouge* n'apporte pas d'issue, fût-elle satirique, au dilemme du narrateur, sinon un déplacement de cadre de référence. Commencée en prison, la narration de Massala Massala se place d'entrée de jeu sous le signe du trouble de la perception, le personnage, privé de points de repère forts, étant rendu incapable de séparer la réalité objective de la projection subjective : « Il m'est impossible de séparer le songe de la réalité. Des ombres défilent devant moi. Des visages. Des lieux. Des voix. Je ne parviens pas à associer cet univers fantasmagorique à une situation précise. Pour moi, tout cela demeure confus » (*BBR*, 25). Le travail de mémoire, introduit par une paraphrase projective de la formule perecquienne « Je me souviens » devenue dans le texte de Mabanckou « Je me souviendrai », aura pour but de dissiper le flou et l'indistinction en reconstruisant le passé dans l'ordre chronologique et logique des faits :

> C'est ici et maintenant que je dois égrener cet effort de mémoire. Écarter cette nuit qui me brouille la vue. Gratter la terre, trouver les indices, les dépoussiérer et les mettre de côté afin de remettre les choses à leur place (*BBR*, 38).

> Tout se suit dans la lenteur du souvenir. Le passé n'est pas seulement une ombre usée qui marche après nous. Il peut nous dépasser, nous précéder, bifurquer, prendre un autre chemin et s'égarer quelque part. C'est à nous de le retrouver, de le prendre sur nos épaules et de le remettre sur ses jambes (*BBR*, 125).
>
> Il faut que je fasse le même effort de mémoire. Comme je l'ai fait jusqu'à présent. [...] Je vais me souvenir. [...] Il faut que je me souvienne (*BBR*, 194-95).

Pourtant le récit qui mêle réalisme social, fable politique et fuite fantastique, oblique à la fin vers un ailleurs où l'être, réduit à une passivité de fait (emprisonné) et d'esprit (rêveur) n'est plus appelé à décider, car il se trouve déjà et à jamais dans le Purgatoire de rêve éveillé, où la liberté négative est la seule forme d'existence dévolue aux êtres. L'absence de frontières ne libère pas si ce n'est du devoir de choisir, lui-même rendu impertinent par la suspension de la conscience : « Repartir, ai-je dit ? Suis-je endormi ou éveillé ? Qu'importe. Le rêve et la réalité ici n'ont plus de frontière » (*BBR*, 222).

Lydie Moudileno montre, dans *Parades postcoloniales*[88], le caractère performatif de la mise en scène de soi dans la pratique migrante de la sape de même que son interprétation fictionnelle dans une série de textes comme *Bleu-Blanc-Rouge* et *African Psycho* d'Alain Mabanckou ou *L'Impasse* de Daniel Biyaoula. Acronyme de la *Société des ambianceurs et des personnes élégantes*, cette pratique caractérise certaines communautés mâles congolaises de Brazzaville et de Kinshasa, dont les membres négocient les relations sociales, notamment les relations liées au processus d'immigration, à travers une attention particulière accordée aux pratiques vestimentaires et corporelles ainsi qu'à l'étalage des marques de la richesse et du pouvoir. L'étude de J.-D. Gandoulou, *Dandies à Bacongo*, relève l'importance de la présentation de soi lors du retour au pays, phénomène qui sert à entériner le succès de l'Aventurier, c'est-à-dire du sapeur devenu Parisien. Aux yeux du sociologue, les pratiquants de la *Sape* adoptent « la façade de tout un système de valeurs »[89]. L'étude cite les paroles des informateurs dont les pères et grands-pères, serviteurs chez les Blancs, se faisaient autrefois payer en vieux vêtements. Pour eux la *sape* est autant un moyen de réhabilitation sociale qu'une prise de pouvoir symbolique : « chez les Sapeurs, s'habiller, ou précisément saper, c'est

---

[88] *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais*, Karthala, 2006.

[89] Justin-Daniel Gandoulou, *Dandies à Bacongo : le culte de l'élégance dans la société congolaise contemporaine*, L'Harmattan, 1989, p. 18.

semble-t-il, en plus du plaisir et de la séduction, un moyen de réhabilitation sociale. A travers la sape, le jeune désœuvré se sent exister, 'se sent un homme' dans la société »[90]. Dominic Thomas examine les contradictions de la masculinité migrante qui subvertit le dualisme sexuel et générique (homosexualité/hétérosexualité, femme/homme). Aussi montre-t-il que la parade des Sapeurs, proche dans ses apparences et fonctions sociales de *la danse des griffes* des *drag queens*, cultive la confusion des identités sexuelles aussi bien chez les acteurs que chez les spectateurs du rituel social. Cette confusion prend souvent les apparences d'une césure interne, voire d'une absence à soi qui engendre les topiques littéraires de l'isolement, de l'exclusion et du vertige identitaire : « on a une faculté infinie de se dédoubler, de ne plus être ce qu'on a été pour être ce que les autres voudraient que vous fussiez et autant de fois qu'ils le voudraient. Certes, les circonstances leur donnent raison. On ne peut faire autrement. C'est ainsi qu'on se forge sa propre forteresse » (*BBR*, 126).

À la différence de la vision vertigineuse proposée par ses deux confrères, Byiaoula et Mabanckou, chez qui l'éternel errant se confronte à un chaos-monde hétérotopique, concentrationnaire et répressif, Fatou Diome imagine des parcours transfrontaliers habitables, créatifs. Ses héroïnes évoluent à travers un espace paradoxal, où diversité et hybridité signifient des états primaires, fondamentaux, non-dérivés de l'existence individuelle et de l'interaction sociale. Ce pays « où on apprécie l'être-additionné, sans dissocier ses multiples strates », doit être en même temps celui « où s'estompe la fragmentation identitaire » (*VA*, 295). Contre les « barbelés » des couleurs nationales, elle choisit le mauve, couleur hybride. « Enracinée partout, exilée tout le temps, je suis chez moi là où l'Afrique et l'Europe perdent leur orgueil et se contentent de s'additionner : sur une page, pleine de l'alliage qu'elles m'ont légué » (*VA*, 210).

Au-delà du multiculturalisme et de la politique de la reconnaissance qui instaurent des divisions afin de faire ressortir les lignes de partage culturel autrefois camouflées par les idéologies du nationalisme ou de l'universalisme, la voix auctoriale du *Ventre de l'Atlantique* imagine un sujet qui est « toujours et fondamentalement hors-

---

[90] *Ibidem*, p. 35. Voir aussi l'anayse que propose Dominic Thomas dans son ouvrage *Black France : Colonialism, Immigration, and Transnationalism*, Bloomington, Indiana University Press, 2007.

lieu, déplacé, transcendant le lieu »[91]. On pourrait rapprocher ceci du changement de paradigme d'une rhétorique relationnelle à une rhétorique de la singularité dans la pensée noire postcoloniale de Houston A. Baker, Jr., Henri Louis Gates, Jr. et du romancier américain Charles Johnson. Peter Hallward relève l'influence sur l'œuvre littéraire de Johnson de la réflexion de Baker et Gates autour de l'origine du blues comme un lieu sans lieu, un carrefour polymorphe et multidirectionnel, un entre-deux par excellence que traversent des êtres en transit ; comme la place foncière, en somme, du nomadisme et de l'hybridité. Hallward note que dans les romans de Charles Johnson, *Le Conte du Bouvier* et *Middle Passage*, le trope de « l'Atlantique noir » interprété par la critique postcoloniale sous l'angle de l'hybridité et du brassage culturel, imagine en réalité une présence absolue, au-delà de toute limite relationnelle ; les mondes fictionnels de l'écrivain américain montrent des évolutions singulières, dégagées de toute relation avec autrui. Il avertit contre les périls d'une fausse interprétation de ces textes en tant qu'expression d'une prise de liberté par rapport à une conception fixe du soi et d'un acte subversif de « dépositionnement » (*unpositionning)* au monde. Le critique insiste de surcroît sur les risques de dérapage de la soi-disant libération qui d'une critique de la localisation forcée devient sous la plume de l'écrivain une proclamation de la délocalisation pure et simple[92]. *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome présente les caractéristiques de la singularité au sens défini par Hallward : le roman déploie une fiction de la contingence, mettant en scène une narratrice-personnage sans lieu propre, qui fait l'apprentissage de la distance de soi à soi et de l'invention de soi à travers la page écrite. En évoquant le trope maritime de la relation, lieu commun d'une tradition de pensée postcoloniale qui, de Johnson à Glissant, envisage la relation dans une perspective profondément subjective, effaçant les identités individuelles et submergeant les différences spécifiques sous la marée chaotique des constructions théoriques, la conclusion du livre devrait entériner l'idée d'une singularité abstraite, c'est-à-dire coupée de toute spécificité historique, éthique, situationnelle et donc dépourvue de toute valeur ou force politique. Le récit se clôt sur ce passage qui semble offrir la confirmation littéraire la perpétuation contemporaine des écueils d'une pensée du non-lieu et de l'hybride, singulièrement dépolitisée :

---

[91] Peter Hallward, *Absolutely Postcolonial*, *op. cit.*, p. 138.
[92] *Cf.* Peter Hallward, *op. cit.*, p. 133-175, notamment p. 133 à 147.

> Je cherche mon territoire sur une page blanche ; un carnet, ça tient dans un sac de voyage. Alors, partout où je pose mes valises, je suis chez moi. Aucun filet ne saura empêcher les algues de l'Atlantique de voguer et de tirer leur saveur des eaux qu'elles traversent. Racler, balayer les fonds marins, tremper dans l'encre de seiche, écrire la vie sur les crêtes des vagues. Laissez souffler le vent qui chante mon peuple marin, l'Océan ne berce que ceux qu'il appelle, j'ignore l'amarrage. Le départ est le seul horizon offert à ceux qui cherchent les mille écrins où le destin cache les solutions de ses milles erreurs.
>
> Dans le rugissement des pagaies, quand la mamie-maman murmure, j'entends la mer déclamer son ode aux enfants tombés du bastingage. Partir, vivre libre et mourir, comme une algue de l'Atlantique. (*VA*, 296)

Toutefois si la romancière sénégalaise puise dans l'imaginaire du voyage et de l'ouverture océane les sources de son écriture, elle fait de l'errance une action positive de l'écrivain actuel plutôt qu'une réaction aux conditions historiques et politiques dont il ne serait que le simple spectateur. Adopter la posture de créateur ne signifie pas toujours revendiquer une vérité auto-engendrée, transcendant les vérités particulières. À la différence des romanciers du genre historique et de fondation ou de refondation identitaire, dont l'entreprise repose sur l'idée d'une vérité enfouie que seul le geste créateur, situé à un niveau de réalité supérieur, peut révéler car lui seul offre une fenêtre unique sur le monde, pour ceux qui pratiquent « l'espionnage sociologique », écrire est une forme de participation aux diverses possibilités du monde. Plutôt que de choisir entre l'affaissement des identités dans un seul flux immanent, d'une part, et leur ségrégation stricte à travers la règle de la différence et de l'altérité absolue, de l'autre, l'écrivaine sénégalaise choisit une écriture de l'errance-comme-mémoire, ainsi que le montre son roman *Kétala*[93] qui fait de la rencontre intentionnelle du roman objectal et du conte funéraire un éloge de la vie errante de son personnage symbolique, Mémoria. Sur le chemin de la mémoire errante, l'imaginaire fictif de Fatou Diome croise celui de Jean Echenoz.

---

[93] Flammarion, 2006.

5. Fables de notre temps

La décision que prend l'héroïne du roman *Un an* de Jean Echenoz de quitter Paris en gommant toute trace de son existence, est due à un oubli, une sorte de trou de mémoire inaugural. Se réveillant un matin à côté de son amant mort, Victoire comprend aussitôt qu'elle sera soupçonnée d'être pour quelque chose dans cette disparition soudaine : « Or n'ayant nul souvenir des heures qui avaient précédé la mort de Félix, elle craignait qu'on la suspectât de l'avoir provoquée. Mais d'abord elle ne désirait pas avoir à s'expliquer, ensuite elle en eût été incapable, n'étant même pas sûre enfin de n'y être pour rien » (*UA*, 8). De façon plutôt surprenante, elle se rend sans plus attendre à l'évidence d'un présent somme toute peu clair, sans chercher à percer davantage l'obscurité d'un passé ressemblant à une parenthèse vide dans sa vie[94]. Cette esquive devant l'effort de mémoire – moitié impuissance, moitié refus – déclenche une fuite dans l'espace. À l'instar de Gloire Abgrall *alias* Gloria Stella que l'instabilité psychique avérée pousse à l'errance dans *Les Grandes Blondes*, roman du même écrivain, Victoire, victime de son imagination ou d'un complot, le récit ne validant ni ne discréditant l'une ou l'autre hypothèse, prend la route non pas tant pour effacer les traces d'un crime peu certain que pour échapper au contact humain qu'impliquerait une enquête. Son attention se déporte ainsi vers les espaces et objets du paysage quotidien : « Les événements lui reviendraient tôt ou tard en mémoire, sans doute, autant ne pas insister, autant considérer par la fenêtre une zone rurale vaguement industrielle et peu différenciée, sans le moindre hameçon pour accrocher le regard quand elle n'était pas masquée par le remblai » (*UA*, 10).

Écrivain polyvalent, tant par la variété des formes qu'il pratique que par l'originalité de son style forgé de contradictions, Jean Echenoz apparaît d'abord comme un expérimentateur. Il décrit son travail

---

[94] Dans le dyptique *Un an* et *Je m'en vais* de Jean Échenoz, les deux intrigues sont reliées autant par les personnages de Félix Ferrer, Victoire et Delahaye / Baumgartner que par la géographie de la fuite et de l'errance. Victoire dans la première et Baumgartner dans la seconde empruntent des trajets similaires se recoupant à certains points précis, elle, pour fuir les conséquences d'un crime qu'elle croit avoir commis, lui, en attendant de pouvoir recueillir les bénéfices d'une série de crimes bien réels. De Paris au Sud-Ouest de la France et jusqu'à la frontière espagnole, ces deux trajectoires fictionnelles étalent l'envers et l'endroit d'une géographie commune.

en termes de « programme », « cahier de charge » et « commande »[95]. Sa forte présence dans le paysage littéraire des années quatre-vingt autorise *Le Monde des livres* à proclamer, en 1990, que « s'il fallait raconter cette époque, c'est avec les livres d'Echenoz qu'on le ferait », tant sont fortes les « connivences » et les « sympathies » qui attachent l'écrivain à la réalité de son temps[96]. Les recherches formelles et stylistiques qu'il entreprend dans le domaine des genres mineurs ou de la littérature de genre : le roman d'aventures, le roman noir, le roman d'espionnage, la science-fiction, commencent avec le premier, *Le Méridien de Greenwich* (1979) publié à l'instar des autres romans d'Echenoz aux Éditions de Minuit, qui s'inspire, comme *Cherokee* (1983) de la structure narrative du roman noir. Viennent ensuite *L'Équipée malaise* (1986), roman d'aventures à la manière de Jules Verne, « à la fois une espèce d'hommage et de pillage »[97], *Lac* (1989) qui déchiffre le code du roman d'espionnage, *Nous trois* (1992), situé dans l'univers de la science-fiction. Avec *Les Grandes Blondes* (1985) commence une série de romans hors normes, dans lesquels la voix auctoriale est tantôt quasi-absente, comme dans ce dernier et le suivant, *Un an* (1997), tantôt omniprésente, comme dans *Je m'en vais* (Prix Goncourt 1999) et *Au piano* (2003). Ces trois romans annoncent déjà le tournant biographique de l'écriture, confirmé par *Jérôme Lindon* (2001) suivi de *Ravel* (2006) et de *Courir* (2008). La pratique des genres mineurs effaçant la différence entre les formes classiques et les genres populaires, de même que le parasitage des structures génériques établies, situent Jean Echenoz dans la catégorie des romanciers pour qui la métafiction, loin d'être une trouvaille critique, désigne une forme d'expression littéraire qui traduit le plus fidèlement l'intention artistique de l'écrivain contemporain. Si l'auteur de *Lac* expérimente avec les genres et les schèmes d'écriture, ce n'est pas pour démystifier l'histoire et faire dévier le roman vers le pur jeu formel. La technique de la phrase s'accompagne, chez Echenoz, d'un intérêt soutenu pour la construction narrative. « Quand je travaille à un chapitre, à une phrase et qu'un jeu de mots surgit », tient-il à souligner, « je ne puis le con-

[95] Jean-Claude Lebrun, « L'image du roman comme moteur de la fiction », *L'Humanité*, 11 octobre 1996.
[96] Pierre Lepape, « Jean Echenoz, pour raconter cette époque », *Le Monde*, 24 mars 1990.
[97] *Ibidem*.

server s'il ne ressortit pas véritablement à l'histoire »[98]. Taxinomie scientifique, cacophonie médiatique et gloses musicales se partagent la scène du discours dans tous les romans de l'auteur. Nonobstant ce réalisme langagier, le dépouillement stylistique, la moqueuse réticence narratoriale et la fausse clarté de la construction ont amené certains critiques à compter l'auteur de *Je m'en vais* parmi les représentants de l'« écriture impassible »[99]. Écriture blanche ou xénofiction, lasse de la réflexivité textuelle, cette poétique où l'aléatoire remplace l'engagement s'attache à découvrir l'extériorité du monde. Héritière de la recherche formelle oulipienne, elle se sert du récit comme d'une maquette expérimentale ou matrice des formes sérielles, mais ce n'est que pour mieux faire ressortir un propos éthique dissimulé sous les apparences d'une construction narrative indécidable[100].

Le spectacle désolant d'une vie évidée de contenu, morne et monotone, s'offre à l'attention de l'héroïne d'*Un an*. Si l'absence de mémoire à court terme constitue l'embrayeur de l'intrigue, le transfert d'intérêt vers l'extérieur commande pourtant la tonalité psychique du roman. Cela n'est pas inhabituel dans l'œuvre de Jean Echenoz dont les personnages passent leur temps au milieu des objets des plus banals aux plus insolites, s'efforçant à accompagner leur errance de quantité de bricoles et gadgets. Cependant, *Un an* propose une évolution de ce motif différente du retour au même qui caractérisait *Cherokee*, *Lac* et *Nous trois*. À la fin de son parcours fictionnel, Victoire, obligée de faire l'expérience de la pauvreté, se dégage comme d'une gangue inutile des choses qui gouvernent le quotidien de la société de consommation. Le recyclage et la réutilisation deviennent les mots clef de l'existence marginale, gardienne ad-hoc d'une mémoire concrète, organique :

> Par prudence, donc par principe, rare était le recours à l'appropriation, strictement réservé aux biens dont on a besoin neufs, ceux qu'on ne peut pas remplacer par leur double usage – somme toute assez peu de choses quand on y pense, moins qu'on croirait. Les ingrédients alimentaires de base, les lames de rasoir, les bougies, à l'occasion le savon. Pour tout le reste on pouvait s'arranger dans le récupéré. Même les chaussures dont le monde se débarrasse souvent à moitié neuves,

[98] *Ibidem.*
[99] Synonyme de « nouvelle école de Minuit » dans l'article de Jérôme Lindon qui y range des écrivains aussi différents que Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard, Marie Redonnet, Jean Echenoz, François Bon, Daniel Oster et Patrick Deville.
[100] Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables, op.cit.*

> voire neuves de temps en temps, quoique ce ne soit pas forcément la bonne pointure ; même les piles à peine vierges dans les télécommandes jetées. (*UA*, 91)

Bien que motivé au début par l'effort d'oublier et la relative indifférence à ses congénères dont l'héroïne fait preuve en première partie du récit, le déplacement de l'attention vers les alentours, les environs, le cadre en somme, n'est pas sans ricocher, en la renvoyant directement à elle-même. Aussi dans le pavillon loué à Saint-Jean-de-Luz, le ciel que son regard parcourt tel « une page blanche, grise, bleue » n'arrive-t-il pas à apaiser son angoisse : « Les premiers jours elle demeura souvent ainsi, allongée sur son lit, soit qu'elle essayât de penser à sa vie, mais en vain, soit qu'elle s'efforçât aussi vainement de ne point y penser. Régnant en maître autour du pavillon, le silence général ne favorisait pas ces tentatives » (*UA*, 23). Qui plus est, l'exercice de remémoration s'avère pénible dans un sens comme dans l'autre. Suspendue entre le souvenir qui se dérobe, d'une part, et le flux spontané des réminiscences involontaires, de l'autre, la nouvelle vie de Victoire se déroule dans le présent intemporel de la mémoire personnelle abolie.

D'étranges rapports s'établissent alors entre la mémoire individuelle, précaire sinon définitivement perdue, et la mémoire collective aux embranchements multiples, sociaux et culturels. Aussi les clichés, les images stéréotypées, les lieux communs de notre imaginaire viennent-ils colmater la brèche d'un récit deux fois amnésique. Car *Un an* présente non seulement une mise en récit des effets tant soit peu exagérés, romanesques, d'une perte de mémoire temporaire – se réveillant à côté d'un homme qui vient de décéder inexplicablement, l'héroïne conclut un peu hâtivement qu'elle y est pour quelque chose ou qu'elle pourrait en être suspectée, décide de prendre le large et, victime du nomadisme, finit en mendiante –, mais également une narration d'événements qui reproduit cette étrange abrogation de la mémoire, voire du raisonnement critique.

Cela qui pourrait paraître étonnant dans une fiction à instance narrative très marquée, est toutefois en concordance avec sa composition en miroir dont Rainer Rochlitz livre une analyse très fouillée. En recensant les thèmes associés à cette structure, ceux du miroir, de l'oubli, de l'aveuglement, le critique insiste également sur le fait qu'elle « articule l'information 'ethnographique' : sur le tourisme hors saison, d'un côté du miroir social ; sur la vie sans domicile fixe, de

l'autre »[101]. Mais il nous semble que cette lecture qui rend pourtant justice tant au projet formel qu'à l'enjeu éthique du roman, méconnaît l'importance de la thématique mémorielle. Sans cela, cette fiction risque de rester un hapax dans l'œuvre de Jean Echenoz, étrange hybride d'une forme post-avant-gardiste pour ainsi dire, distante mais consciente de la tradition expérimentale dont elle est l'héritière, et d'un contenu engagé. Il est par ailleurs difficile de suivre la logique de l'argumentation qui oscille entre, d'une part, l'idée d'un formalisme mis en échec par le sujet traité, et de l'autre, celle d'un choix délibéré à valeur politique auquel l'écrivain aurait sacrifié ses prouesses techniques : « pour la première fois peut-être dans un de ses livres, la réalité fictionalisée est trop lourde pour se volatiliser en jeu littéraire. D'où l'ancrage dans l'actualité politique que représentent les arrêtés anti-mendicité »[102].

Au lieu d'envisager l'écriture d'*Un an* comme une alternative conflictuelle qui opposerait la tentation d'une littérature réflexive, prisonnière bien malgré elle d'un jeu spéculaire[103], et celle d'une écriture en phase avec les graves problèmes du monde contemporain, il nous semble que la lecture critique devrait se pencher sur la nouvelle cohérence que cette fiction instaure par le biais d'une thématisation particulière, discrète, toute en nuances. Cette perspective prend en considération les aspects du texte qui complémentent la thématique de l'absence : la connaissance des faits racontés, la crédibilité du narrateur et des personnages autres que Victoire et la capacité mentale de l'héroïne. En effet, si ce récit qui parle de la mort, de la fuite, de l'errance, de la déchéance sociale, est dépourvu de tout discours sur les problèmes sociaux, il nous place néanmoins devant une interrogation constante quant aux modalités de construire la réalité psychique et sociale.

La connaissance des faits, qu'elle soit gérée par le narrateur ou filtrée par la conscience de Victoire, est très irrégulière, hésitant entre la profusion des détails, d'un côté, et la retenue à fournir des informations importantes, de l'autre. Les relations entre les personnages sont à peine expliquées ; l'essentiel de la vie de Victoire jusqu'à son départ inopiné semble s'être déroulé au Central à Paris dans un cercle d'amis

---

[101] Rainer Rochlitz, *L'Art au banc d'essai*, Gallimard, 1998, p. 325.
[102] *Ibidem*, p. 340.
[103] C'est d'ailleurs l'hypothèse de travail de Bruno Blanckeman qui distingue dans la fiction echenozienne un romanesque de conformité d'un romanesque alternatif.

qui, à part Félix, Louis-Philippe et Louise appelés uniquement par leurs prénoms, se contentent de rester anonymes. De surcroît, à l'exception de Louise retrouvée à la Gare Saint-Lazare à la fin du roman, on ne saura jamais ce qu'ils font dans la vie ni ce que l'héroïne ressent envers eux. Tout au plus apprend-on, par une comparaison entre le regard que Victoire porte sur le pavillon loué à Saint-Jean-de-Luz et son attitude envers les hommes, suivi d'une généralisation rapide que l'une des qualités saillantes de la jeune femme est, sinon la paranoïa, du moins la méfiance :

> Victoire le regarda comme si c'était quelqu'un, non sans méfiance, prête à se défendre comme elle se tenait souvent avec les hommes quand même rien ne pouvait la menacer, mais suggérant ainsi qu'on le pût lorsqu'on ne pensait rien de tel. Sans doute ce regard avait-il joué son rôle dans la brièveté des emplois occupés jusqu'ici par Victoire, dans le non-renouvellement de ses contrats à durée déterminée. (*UA*, 20)

On pourrait appeler réticence cet état que semble également ressentir le narrateur anonyme du roman de Jean-Philippe Toussaint[104]. Ne se décidant pas à rendre visite à des amis qui passent leurs vacances marines à Sasuelo, il s'enfonce chaque jour davantage dans le paradoxe de la réticence. D'une part, il s'attache à gommer toute trace de son séjour dans le village, de l'autre, son penchant paranoïaque lui faisant croire qu'il est surveillé, peut-être même par ses amis, il procède à une enquête minutieuse pour découvrir la vérité. La mort d'un chat dans un banal accident de pêche marque le dénouement de cet étrange récit dans lequel, pour emprunter les mots du narrateur, « par je ne sais quel jeu de perspectives et d'angle mort, il n'y avait aucune trace de ma présence »[105].

En somme, pour ce qui est de la mémoire relationnelle et affective, *Un an* ne fournit guère plus d'éléments autres que la méfiance voire l'indifférence de son personnage principal à l'égard des hommes et, par extension, du monde en général ainsi qu'une certaine inertie à renoncer au confort matériel afin d'affronter les dangers émotionnels et physiques de l'exclusion sociale. Les états d'âme de Victoire sont confinés au présent de ses voyages et, plus tard, de sa survie malgré les difficultés pécuniaires. Ni tristesse ni angoisse ne font partie des émotions manifestées par la jeune femme ; celles-ci ont plutôt à voir

[104] *La Réticence*, Minuit, 1991.
[105] *Ibidem*, p. 35.

avec les réflexes de survie (peur, tension, soulagement, détente) et les réactions épidermiques (désir, dégoût, irritation, colère). Le portrait sommaire que l'on trouve d'elle dans *Je m'en vais*, dû au hasard finement dosé des métalepses échenoziennes, renforce l'idée d'une présence à la fois glaciale et hostile : « Pupille ponctuelle sur un iris vert électrique comme l'œil des vieux postes de radio, sourire froid mais sourire quand même [...] Elle semblait toujours sur ses gardes, même quand nulle menace extérieure ne le justifiait quoique cet air méfiant, parfois, risquât précisément de faire naître des idées agressives » (*JV*, 38-39).

L'écart évident entre la gravité des épreuves que Victoire doit affronter et la relative insensibilité par laquelle elle y répond est colmaté par la quantification des gestes, l'inventaire des objets et la comptabilisation des ressources. À chaque étape de son parcours, l'héroïne accomplit les gestes d'ajustement nécessaires à la nouvelle situation. Cela semble d'autant plus étrange que le narrateur a tôt fait de nous mettre au courant de son esprit peu pratique, favorisé en partie par sa situation de femme entretenue « comptant moins pour vivre sur ses économies contenues à présent dans son sac que sur Félix qui s'était occupé, jusqu'à la veille, de tout » (*UA*, 20). D'abord à Saint-Jean-de-Luz, après une nuit à l'hôtel, elle prend des dispositions pour louer une maison adaptée à ses ressources dont « le loyer s'élevait à trois mille six cents francs » où elle « passerait trois mois ». Quelques mois plus tard, après la disparition mystérieuse de l'argent caché dans la maison, Victoire fait ses comptes, qui s'élèvent à « dix mille francs et des poussières », tout en décidant de déménager dans un endroit moins coûteux.

Dès lors, une partie considérable du récit est consacrée à l'évaluation des prix des objets et services, au calcul des frais et à la comptabilisation méticuleuse des balances. La mémoire factuelle implique une relation directe entre la gestion des ressources et le fractionnement du temps : après les trois mois au pavillon de Noëlle Valade, Victoire pourrait à peine se permettre trois mois dans un hôtel confortable qu'elle quitte pourtant afin de s'installer pour une dizaine de jours dans un autre, bas de gamme. Lorsque l'argent vient à manquer, ce tournant est annoncé par une véritable orgie mathématique qui fait basculer la précision temporelle vers le rythme naturel ou vers la perception subjective :

> Et voici qu'au bout d'une semaine, avant d'aller se coucher, Albizzia : 320 ; Mimizan (280 x 11 j.) : 3080 ; Vélo : 940 ; Sac : 230 ; Formule 1 (165 x 7 j.) : 1155 ; Nourriture (50 x 19 j.) : 950 ; Divers (hygiène, aspirine, cigarettes, rustine) : 370 ; *Total* : 7045 ; *Reste* : 3014 francs donc il était temps d'agir [...]
>
> Les jours suivants, sa vie quotidienne prit un tour qu'elle n'avait jamais connu. (*UA*, 55)

Rainer Rochlitz remarque : « Même si on ne sait pas ce qui est vrai ou faux dans cette aventure, si Victoire hallucine ou si elle est l'objet d'une horrible machination, s'il y a ou non un mort dans cette histoire, la réalité de l'exclusion ne s'évapore pas du fait de ces savantes incertitudes »[106]. Toutefois, quand bien même le sujet d'*Un an* serait l'exclusion sociale, il nous semble que le laconisme, la retenue et les contradictions de la narration justifieraient une approche plus circonspecte des enjeux éthiques du roman. On a vu que le comportement de Victoire n'autorise pas une lecture engagée ; si l'on peut parler d'un récit d'initiation, bien que sa conclusion et par conséquent sa leçon restent très vagues, on est néanmoins loin du drame politique ou social. Une autre possibilité est celle de la narration dirigée, d'un enseignement administré par l'intervention du narrateur voire de l'auteur impliqué. À l'instar des autres ouvrages de Jean Echenoz, le narrateur se met volontiers dans une position paradoxale. D'une part, il n'hésite pas à faire sentir pesamment sa présence, de l'autre, il fait preuve d'une étrange réserve lorsque l'on s'attendrait à ce qu'il fournisse les informations nécessaires à la compréhension des situations narratives. Non seulement il pratique la rétention d'information, mais on pourrait même l'accuser de mauvaise foi, tant il varie les attitudes et les humeurs vis-à-vis de son héroïne et de ses péripéties, en mélangeant sympathie et médisance, compassion et ironie. Le commentaire équivaut à un gommage discret des données fournies par l'histoire ; si Victoire ne livre presque rien de sa vie intérieure et préfère cultiver la discrétion dans les rencontres avec les autres, le narrateur n'hésite pas à commettre des indiscrétions qui changent complètement notre perception du personnage : « Mais Victoire est ainsi : comme il faut bien quand on rencontre du monde, elle s'en sort en posant des questions. Pendant que le monde répond, elle se repose en préparant une autre question. C'est toujours ainsi qu'elle procède, elle croit que le monde ne s'en aperçoit pas » (*UA*, 19). Ou encore, lorsque l'exiguïté de ses moyens oblige l'héroïne à chercher des solutions pour subvenir à ses

---

[106] *Ibidem*.

besoins, c'est par l'étrange fusion des consciences du narrateur et du personnage que s'ouvre l'univers des pensées de celui-ci :

> Préférant croire que les choses s'arrangeraient, Victoire se mit en quête d'un hôtel correct où passer le temps de voir venir. Ensuite elle aviserait. Au pire elle finirait toujours par décrocher quelque emploi de vendeuse et de caissière, trouver quelque amant moins indélicat que Gérard, faire même en dernière extrémité la pute à l'occasion, nous verrions. Nous n'étions pas pressée. Nous n'envisagerions ce point vraiment qu'en toute dernière extrémité. En attendant, nous prîmes une chambre à l'hôtel Albizzia. (*UA*, 46)

C'est une mémoire en réseau que traque la fiction de Jean Echenoz dont la logique discontinue, composite, hétérogène pourrait élucider les contradictions apparentes de ce récit ouvert à une pluralité de lectures[107]. De même, chez Fatou Diome, le télescopage de l'expérience individuelle, quasi-anonyme, parasite et marginale, et de la mémoire objectale, hors conscience, demeurant dans les choses et les lieux, rend compte intensément de la pulvérisation du collectif dans l'infini petit des êtres solitaires qui n'ont en commun que la mémoire conflictuelle de leur isolement : « Insupportable, cette façon d'être soumis à la volonté d'autrui. [...] Qui sommes-nous parmi les frontières ? Des piquets peut-être ? Des piquets parmi tant d'autres, car seuls les piquets n'on rien à se dire lorsqu'ils se croisent. Silence. On attend. On attend toujours un passage » (*INV* 185).

Dans *Inassouvies, nos vies*[108] de Fatou Diome le voyeurisme apparent de l'héroïne surnommée Betty La Loupe aboutit à une véritable enquête sur la place sociale de individus qui font l'objet de son espionnage routinier : une voisine âgée, un couple bobo, une « intello-écolo-bio », une femme battue, un cadre divorcé... Le regard perçant mais sans malice que la jeune femme porte sur ces existences s'applique à détecter l'événement extraordinaire dans l'anodin de tous les jours, ce que d'autres, trop indifférents ou prisonniers de leur solitude, ne veulent ou ne peuvent pas voir. S'ouvrant aux échanges insolites, Betty ouvre aussi une fenêtre sur sa vie depuis l'enfance marquée par la disparition tragique de l'amie chère, Mba Gnima, jusqu'à sa vie française avec en point d'orgue la perte soudaine d'un ami proche. *Inassouvies, nos vies* tisse les récits de l'errance – autour de

---

[107] Rainer Rochlitz en dénombre cinq, tandis que Bruno Blanckeman se contente de conclure « Au lecteur de choisir, en toute désinvolture », *op. cit.*, p. 46.
[108] Publié chez le même éditeur en 2008.

Betty ; de l'absence et de la mémoire – autour de Félicité et des autres pensionnaires de la maison de retraite ; de la critique sociale – autour des autres habitants du quartier, comme l'universitaire « intello-écolo-bio » ou de l'assistante médicale. De l'un à l'autre, les révélations et les confessions éclairent les secrets des vies tout autant qu'elles agrandissent le coin d'ombre dans lequel l'autre se cache :

> L'Autre est une frontière mystérieuse, on ne plonge pas dans sa vie comme dans une piscine. Immenses, les digues entre les humains. Le crieur public n'annonce plus personne à l'entrée des salons, mais le rapprochement reste une prise de la Bastille. [...] Entre clavier et souris, on frappe à la porte des relations inassouvies. On se perd en circonlocutions, avant de convenir d'un rendez-vous. (*INV*, 71)

Le récit s'installe dans le « presque-là » d'une présence distante ou distraite des gens par rapports aux uns les autres : « Tout le monde est presque là, mais personne n'est là. La présence se devine plus qu'elle ne s'éprouve. Nous sommes devant des vallées asséchées, où seuls des fossiles nous font imaginer qu'il y coulait autrefois une belle mer bleue » (*INV*, 72). La première, une vieille voisine que l'héroïne baptise du nom Félicité Kugelhof, caricature affectueuse de son identité de vieille dame strasbourgeoise, attire l'attention de Betty par sa condition marginale d'abord volontaire ensuite forcée. La vieille dame qui semble au début incarner les stéréotypes de son âge et de sa nationalité – embêtante, misanthrope, coriace –, se révèle proche et chaleureuse lorsque, délaissée par les membres de sa famille, elle se lie d'amitié avec sa jeune voisine. Faisant le deuil des liens de sang, Félicité résiste dignement mais lucidement à l'expropriation de sa vie qui « lui impos[e] sa nouvelle place au monde, la lisière ». L'absence fait naître une amitié presque filiale entre Betty et Félicité, leur faisant découvrir la possibilité d'un lien profond, dissimulé sous l'indifférence de leurs rapports sociaux. Il est dans l'absence d'obligation, dans la liberté de n'être rien pour l'autre que la relation devient possible : « Incroyable, ce que l'absence d'une personne qui ne vous est rien peut, soudain, bouleverser l'équilibre de votre vie » (*INV*, 31), s'étonne la jeune femme. En outre, la disparition soudaine et inexplicable de la vieille dame française fait apparaître les premiers signes d'africanité dans le portrait de Betty, celle-ci se rappelant la sagesse ancienne de son pays et le respect coutumier pour les personnes âgées. Bien que le discours du roman se refuse aux dichotomies idéologiques simplistes, certaines situations appellent par contraste la comparaison entre les systèmes de

valeurs qui informent l'horizon éthique de l'héroïne d'*Inassouvies, nos vies*. La marginalisation des personnes âgées lui inspire une réflexion sur l'obsession contemporaine pour la jeunesse : « L'Occident ne vivait plus une simple névrose faustienne, mais avait glissé subrepticement dans ce qu'elle appela *l'ère du jeunisme fascisant* » (*INV*, 48). Un rapprochement insolite entre ce phénomène contemporain et les événements d'un passé récent enfoui dans les couches profondes de la mémoire sociale accentue l'antithèse entre la sagesse traditionnelle et le présent narcissique, oublieux des leçons de l'histoire :

> Les prochains exterminés n'auront pas de chaîne aux pieds ou d'étoile jaune à la poitrine, ils auront un dentier suspendu au cou. Le refus de vieillir, ce n'est pas seulement l'obstination de garder un corps jeune, c'est parfois une mentalité inepte à la maturation. Qui veut des récoltes mûres accepte de passage des saisons. [...] Inassouvi, le besoin de croquer, durant toute une vie, les fruits d'une même saison. (*INV*, 48-49)

La relation avec Félicité apporte dès lors un apprentissage de l'histoire, encore présente dans la mémoire des survivants de la Seconde Guerre mondiale. Dans la maison de retraite qu'ils considèrent comme un pénitencier, Félicité et ses codétenus échappent à leur condition liminale en partageant leurs souvenirs de l'Occupation. Ainsi le passé figé, momifié par le savoir abstrait des livres d'histoire, redevient une expérience vivante et immédiate qui fait éprouver à Betty « le sentiment d'être rattrapée par un tremblement de terre qui menaçait de l'engloutir ». Cela solidifie sa décision de se mettre à l'écriture; l'image qu'emploie la voix auctoriale, souvent contaminée par la conscience de son personnage, rappelle par sa formulation dramatique – « empiler les blocs de souffrance » – le projet du roman historique de Charles Johnson ou d'Édouard Glissant. L'écrivaine en puissance promet d'ériger un édifice qui lui servirait de point d'entrée, de « rampe » dans un passé incompréhensible où elle se laisserait guider par ses Virgile, les anciens : « empiler les blocs de souffrance pour construire une rampe qu'elle suivrait, comme une aveugle, guidée par les anciens, jusqu'à l'insoutenable chaos historique » (*INV*, 93-94). Mais on remarque aussitôt que l'édifice imaginaire n'est ni une chronique qui servirait de repoussoir à l'Histoire officielle ni une cathédrale ou un tombeau à la mémoire des disparus; le projet de Betty La Loupe est bien plus modeste, car ce qui l'intéresse est de rendre à la vérité historique « sa chair » qu'elle perd en classe, dans les cours

d'histoire et les recherches des spécialistes. Son expérience de l'histoire relève de la sympathie et de l'empathie : « Betty savait que l'Histoire saigne et verse des larmes ». Elle se laissait parfois submerger par le flot des récits disparates :

> Happés par le passé, les narrateurs de perdaient dans leurs propos, glissaient d'un sujet à l'autre, sans aucune transition. Tout se déroulait comme sur une autoroute, les signalisations en moins. On freinait ou accélérait brutalement, quand on ne s'engageait pas, sans prévenir, dans la première brèche ouverte par un orateur moins vaillant. Ces vieux rescapés aimaient, ou, plutôt, avaient pris l'habitude de cette évocation, mais chaque fois, il s'opérait dans leur tête une sorte d'éboulement de terrain, impossible à endiguer. (*INV*, 94)

Le besoin d'« écrire le drame » pour « fixer les peurs » est aiguillonné mais Betty ne souhaite pas « une écriture d'indignation » car « le monde se fiche pas mal de ce que fut consigné dans l'intention de prévenir ses convulsions ». Elle coulera les récits de ces derniers témoins de l'histoire de même que ses propres souvenirs de leurs rencontres dans une écriture attentive sans emphase, retenue sans froideur : « Elle écrirait donc, comme on constate, comme on dresse un procès verbal, sauf qu'il lui était impossible d'atteindre la froide indifférence d'une expertise » (*INV*, 95).

Le discours du roman dépasse parfois l'observation sociale et la critique des mœurs contemporaines pour se placer de plain-pied sur le terrain du commentaire politique. Lors des conversations avec Félicité, celle-ci met en garde l'écrivaine en puissance contre le prestige de la belle langue : « Le français est une langue bien élégante, ma petite, mais on ferait mieux, parfois, de se méfier de sa trop belle parure » (*INV*, 42-43). Sans lui répondre, Betty songe pourtant à sa propre expérience du français, langue qui dissimule, sous les appâts du style, des valeurs politiques et des codes sociaux aussi insaisissables qu'intransigeants :

> le français est une lame étincelante et, comme toute lame, c'est là où elle se fait fine qu'elle tranche. Dans cette langue, *je vous en prie* peut signifier *entrez* ou *foutez le camp*. Finalement, seule l'intention fait le tribun, si l'on parvient à démasquer l'arlequin derrière son costume de mots. Félicité avait raison, se dit Betty, cette langue sait maquiller la vérité, c'est comme un quartier résidentiel du Tiers-Monde, la mise en exergue du clinquant cache toujours l'insondable misère des bidonvilles tapis à l'ombre des buildings. (*INV*, 43)

Décrivant les actions de la « célibattante intello-écolo-bio » qui s'enorgueillit de la dimension éthique de ses voyages dans les pays démunis, la voix auctoriale contaminée par la conscience de Betty lève le voile sur l'hypocrisie bourgeoise du « tourisme intelligent ». Sous le geste pieux du « bon » choix politique se cache la mesquinerie d'une conscience occidentale dissimulant d'un côté son hédonisme sous un masque militant tout en s'offrant d'un autre côté la satisfaction d'une concupiscence touristique qui conforte son mode de vie et justifie ses convictions politiques : « le touriste à QI prétendument élevé, lui aussi, regarde les autochtones comme des insectes, surtout derrière ces appareils photo d'ethnologue raté, réduit à l'état de voyeur ». Trop convaincue de la justesse de ses principes, l'intellectuelle féministe pratique le tourisme sous les latitudes du Tiers-Monde comme un exercice abstrait, sans se soucier des êtres de chair, vivants, respirants et sentants, qui peuplent ses destinations favorites. Si cette attitude caractérise le rapport abstrait que le personnage entretient avec la réalité – sa vie étant une parodie de la femme occidentale à la fois libérée et aliénée, étrangère aux autres et à ses propres sentiments, elle reflète aussi les effets pervers du misérabilisme et de la victimisation de l'Afrique dans l'opinion publique occidentale[109] : « Comme si l'Afrique, elle, ne méritait pas aussi le respect de la vie privée. Est-ce que les Africains viennent filmer les chambres à coucher des mères occidentales ? Ils ont déjà tant de mal à obtenir un bout de visa ! » (*INV*, 167)

Dorénavant, le récit embraie directement sur l'histoire – ou devrait-on dire le récit poétique – de Betty, elle-même voyageuse célibataire et combattante. La jeune femme trouve plaisir à s'emparer de la ville française qu'elle habite, en refaisant à l'envers et sans ambition conquérante le geste des anciens colonisateurs de son pays, convaincue que « la ligne de fuite est plus intéressante que l'angle de tir ». Si elle partage leur soif de découverte, elle n'éprouve pas leur inquiétude quant à sa destination et aux raisons de son voyage : « L'horizon hap-

---

[109] Sur l'interaction sociale en Occident, Daniel Biyaoula offre dans *L'Impasse* une réflexion pleine d'ambiguité, lorsque son personnage-narrateur, assailli par le communautarisme africain, s'ennuie de l'indifférence qui caractérise les relations humaines en France où l'« on est juste une chose, une crotte blanche ou noire à laquelle on prête à peine attention : un anonyme qu'on ne juge pas sur son apparence. C'est l'une des grandes trouvailles des Blancs, exister comme une pierre » alors qu'à Brazzaville « on nous veut anonymes et réels à la fois, inexistants et matériels ».

pait son regard et n'avait point besoin d'interface » ou encore « Où se trouvait-elle ? Pourquoi s'y trouvait-elle ? » (*INV*, 182) sont des questions qui lui importent peu. Dans sa flânerie elle se complaît à oublier les noms des rues, preuve de son désintérêt pour l'enracinement : « La finesse de ses talons prouvait qu'elle ne cherchait aucune emprise sur le sol foulé. Elle ne se disait pas : *ceci est mon territoire* » (*INV*, 183).

Le voyage ne se limite pas à une avancée dans l'espace; l'expérience de la découverte du monde et de soi-même y comptant plus que la distance parcourue, la jeune femme le pratique surtout dans sa forme imaginaire : « depuis quelque temps, elle préférait arpenter le monde, allongée sur son canapé; observer ses voisins est devenu un passe-temps comme un autre ». Cet infléchissement récent de son habitude n'est pas dû qu'à l'intérêt de Betty pour « l'espionnage sociologique » car derrière les explications politiques ou morales se cachent d'autres raisons, d'ordre psychologique. Le voyage imaginaire dans la vie des autres relève bel et bien du voyeurisme en ce qu'il est une forme d'évasion qui signale le repli sur elle-même de l'héroïne. À ce retrait du monde le récit apporte un éclairage indirect.

> Lorsque la réalité interrompait son échappée imaginaire, un certain vocabulaire venait la harceler. Elle ne savait pas depuis quand l'obsession l'avait gagnée, mais elle n'arrivait plus à s'en défaire : toute idée de voyage la renvoyait à celle de la frontière; or, dès qu'elle pensait *frontière*, elle ajoutait immédiatement *affront*. Et quand elle prononçait *affront*, elle visualisait *un front affreusement fermé*. (*INV*, 183)

C'est un traumatisme profond de la traversée interdite qui se manifeste un jour où un ami l'entraîne dans une conversation sur la frontière :

> Devait-elle pendre cet ami par les pieds ? L'étouffer avant qu'il n'ait l'outrecuidance de répéter le mot maudit ? Lui enfoncer des aiguilles de couturière à toutes les extrémités du corps, afin de lui faire éprouver la douleur d'être circonscrit ? Elle se dit qu'une camisole de force ferait mieux l'affaire et éviterait la saignée. Mais, parce que le mal fait à autrui ne soulage aucune peine, elle épargna l'ami et entreprit de lui raconter *sa* frontière :
>
> La frontière, pire que le mur de Jéricho, c'est une bande de glaise gluante, où ton humanité humiliée trébuche, s'affaisse, s'enfonce, terrassée par le regard de l'Autre. Cet Autre, juge péremptoire, qui ne saurait dire pour qui et pour quoi il est devenu une partie de la grille.
>
> Qui est-il ? Qui suis-je ou, plutôt, *que* suis-je, devant un homme, vigile au seuil de son pays ? [...] Un signe de tête = avance et donne les papiers. Puis, silence. Je le regardais ! Il scrutait les papiers. Au purgatoire, il détenait toutes les

> clefs. Si ce n'était pas le Paradis, l'Enfer serait à proximité. L'attente, ces minutes d'un silence étouffant, cette sérénité qui s'effrite, cette suée incongrue due au stress, cette peur enfantine qui, tout doucement mais inexorablement, s'empare de vous et transforme le sourire en rictus, est-ce donc cela, la frontière ? À moins que ce ne soit ces paupières baissées, cette bouche hermétique avare de dialogue, ces sourcils qui régulièrement dessinaient l'accent circonflexe de *geôle* ou ces doigts désinvoltes qui maltraitaient le passeport. Le temps est un mur, il est là pour borner tous les voyages. On attend. On ne peut qu'attendre. On a peu de courage, devant la maison d'autrui. On est humble, on se retient, on se fait violence, c'est insupportable[110]. (*INV*, 184-185)

Le passage imagine la frontière comme le *locus* de l'altérité et l'espace de possession fantasmatique. Devant le mur de Jéricho ou au Purgatoire, l'autre ne peut se comprendre que sous l'espèce du clivage, surdéterminé par la demande et le désir. Dans sa différence absolue, il incarne la distance même entre un moi réduit à l'état primaire, infantilisé, d'une part, et la loi du Père dont les interdits l'accablent, de l'autre. Toute tentative d'identification prend les formes du retournement contre soi (« on se fait violence ») et de l'évidement de soi (« on est humble »). L'écart identitaire n'est pas résorbé dans l'appel à l'autorité, instanciée par la surcharge de violence symbolique des gestes quotidiens : un signe de tête signifie un ordre, les doigts désinvoltes prolongent la torture de l'attente.

Alors que Jean Echenoz entreprend l'enquête ethnographique d'une France oubliée ou ignorée, l'espionnage sociologique de Fatou Diome procède à un déplacement capital de ses frontières, offrant un modèle imaginaire de stratégie subversive qui s'insurge contre l'ordre auquel elle semble obéir. C'est un pouvoir qui opère dans les marges de l'autorité et de l'identité pour entraver la fixité de la fiction nationale.

---

[110] Azouz Begag, Abdelatif Chaouite, *Écarts d'identité*, Seuil, 1990 « Lexique des idées arrêtées sur les gens qui bougent... (dans le désordre) » : « *Europe* : quand tu passes les frontières, va directement dans la file '*European passports only*'. La porte t'est ouverte quand tu as un passeport européen. Si le douanier te regarde avec un air suspicieux, montre-lui ton passeport 'communauté européenne' en souriant. Normalement, tout doit bien se passer. Si tu as encore un passeport maghrébin alors que tu es né en France, va dans la file *Foreigners*. Ça veut dire étrangers. Tu vas être encore considéré comme un voleur. Alors, rentre chez toi, va vite à la préfecture et demande un dossier de réintégration dans la nationalité française. Ça prend plus d'un an. Après t'es tranquille. Tu peux même aller au Maghreb sans problème. Et même en Suisse, si tu veux », p. 12.

IV

Au-delà des mots

Si les modernes, Joyce, Kafka ou Beckett, s'attachent à dénoncer la mécanique des mots et à dépasser la raison discursive[1] – « D'où viennent ces mots qui me sortent par la bouche et que signifient-ils, non, en ne disant rien, car les mots n'arrivent plus, si on peut appeler ça une attente, où il n'y a pas de raison »[2], s'interroge l'Innommable –, livrant ainsi combat au système monolithique de la langue où sont dissimulés les fausses idoles : Dieu, l'Esprit, l'État, l'Être, les contemporains se situent au cœur de la langue, dans ses interstices, et la résistance qu'ils mènent de l'intérieur vise toujours à manier le matériau langagier afin de lui restituer, ne fût-ce que sous le mode ironique, sa puissance d'évocation originaire. Les écritures contemporaines récupèrent les procédés de subversion métatextuelle qui avaient caractérisé les périodes antérieures, en les mettant au service d'un renouveau stylistique régi, au niveau phrastique, par le travail du rythme narratif, et, au niveau discursif, par les recherches sur les possibilités signifiantes de la prose. Elles reprennent et compliquent l'équation qui assoit la littérature moderne au croisement de la poésie, du roman et du récit par un jeu complexe de dérivations et d'oppositions. À ce propos, Pierre Michon affirme :

> Il me semble qu'un écrivain (du moins en Occident depuis quelques siècles) est d'abord *contemporain* d'un état du monde qui l'écrase, d'un état des lettres au service de ce monde, toutes choses qu'il reprouve pour de nobles raisons objectives ou de plus pauvres raisons relevant de son histoire personnelle; mais il est aussi *contemporain* d'un état de langue dont il fait une arme, et grâce à quoi il transforme son refus, le fait changer de signe dans le plus haut assentiment de son œuvre[3].

---

[1] « La recherche du moyen de faire cesser les choses, taire sa voix, est ce qui permet au discours de se poursuivre ». Samuel Beckett, *L'Innommable*, Minuit, 1953, p. 25.
[2] *Ibidem*, p. 170.
[3] Pierre Michon, « D'abord, contemporain », *Le Roi vient quand il veut*, Albin Michel, 2007, p. 17.

Ce chapitre envisagera la question de la langue dans les écritures contemporaines comme un espace où le déracinement, l'entre-deux culturel et l'incertitude identitaire connaissent un renversement significatif pour devenir non ce qui interdit ou paralyse l'écriture mais bien plutôt ce qui la catalyse et la fait advenir.

> L'écrivain – soutient Régine Robin – est celui qui sans le savoir la plupart du temps fait par son travail d'écriture le deuil de l'origine, c'est-à-dire le deuil de la langue maternelle ou plus exactement de la croyance qu'il y a de la langue maternelle. L'écrivain est toujours confronté à du pluriel, des voix, des langues, des niveaux, des registres de langue, de l'hétérogénéité, de l'écart, du décentrement alors même qu'il n'écrit que dans ce qui, sur le plan sociologique, se donne comme une langue[4].

Confins de la langue – être confiné dans une langue maternelle ou dominante et être toujours dans une zone où le fantasme de la langue unique se brise à la rencontre des autres langues du monde : être à la fois en marge et au centre signifie que l'on est sur une ligne qui évite de marquer une frontière trop définie.

Le lot commun des écritures analysées ici est de s'arracher à la langue ou encore d'arracher la langue à sa norme, à sa condition d'objet monumental et immuable. Cela s'opère par le recours aux procédés d'hybridation que les textes mobilisent pour défaire les canons stylistiques et proposer des configurations spécifiques : le brassage des langues, de l'oral de l'écrit, de l'idiome technique et du langage figuré, la prolifération impertinente des mots, la subversion du centre de gravitation de la phrase, la démultiplication des instances énonciatives.

1. Écriture entravée, écriture entêtée

Concevoir la possibilité d'un dire romanesque tellement frénétique qu'il dépasse les limites du genre pour s'installer dans le fantastique ou le lyrique, tant par l'organisation formelle (répétition incantatoire, reprise souvent parodique des références et leitmotivs empruntés aux traditions culturelles diverses, pluriglossie) que par le traitement du sujet (jeu libre de l'aléatoire et du déterminisme thématique, retour

---

[4] Régine Robin, *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Presses Universitaires de Vincennes, 1993, p. 13.

des personnages, traitement hyper-réaliste et surréaliste des situations et des personnages) — telle est la gageure littéraire d'Alain Mabanckou et d'Éric Chevillard. Cultivant l'hybridation des genres, le parasitage des structures génériques codifiées et la distorsion parodique des schémas narratifs traditionnels, les deux écrivains revendiquent « *la contingence prosaïque* »[5] dans laquelle Adorno pouvait jadis voir une entrave à l'écriture du roman. Leurs styles se réclament de la « poésie boiteuse » qui irrigue le langage ordinaire et les jargons professionnels. À l'instar de celui de Jean Echenoz, ce langage littéraire sonde la charge poétique, le mystère du cliché, l'exubérance contenue de l'idiome technique, et la force d'invention que dégage « la poésie boiteuse » – au sens d'une langue de bois, automatique, comme d'une beauté mutilée, fragmentaire – du « catalogue de Manufrance », des taxinomies scientifiques ou du rapport de gendarmerie[6]. Mais ces auteurs d'épopées « héroï-cosmiques » et de pseudo-polars, il n'est pas uniquement question de puiser dans la terminologie scientifico-administrative le lexique de ses ludiques fictions, mais de s'en servir « comme modèle stylistique, de façon très microscopique », d'en mimer la tonalité impersonnelle et monocorde tout en l'infléchissant de « rimes intérieures », de « rimes fictionnelles » et de « récurrences régulières ». Si elle porte l'empreinte du temps, leur prose n'est pas datée, car elle refuse l'anecdotique et le circonstanciel, en conjuguant la réflexion sur le contemporain à une critique implicite, ludique et parodique, du roman.

L'écriture de Chevillard et de Mabanckou participe de ce réalisme du second degré qui n'aboutit pas à un nouveau formalisme mais à la métafiction, telle qu'elle est définie dans les travaux critiques de Robert Scholes et de Linda Hutcheon comme une forme fictionnelle comportant à dessein deux ou plusieurs niveaux de lecture. La langue des romans d'Éric Chevillard et d'Alain Mabanckou est parodique, composée d'expressions figées, de poncifs contemporains ressassés par le verbiage médiatique et de termes abstraits empruntés aux langages spécialisés. Par la reprise savante, maniériste, des clichés qui parasitent le langage ordinaire à tel point qu'ils forment la substance même des échanges quotidiens, leurs fictions proposent une métasty-

---

[5] Jean Lahougue, « Une stratégie des contraintes », *Écritures contemporaines 2*, *op.cit.*, p. 221.

[6] Entretien avec Jean-Claude Lebrun, « L'image du roman comme moteur de la fiction », *op. cit.*

listique des nombreuses langues de bois qui façonnent notre imaginaire[7].

Verre Cassé d'Alain Mabanckou, paru en 2005 aux Éditions du Seuil, constitue le premier volet d'un diptyque romanesque parachevé l'année suivante par *Mémoires de porc-épic* qui vaut à son auteur le Prix Renaudot 2007. Divisé en deux parties aux titres platement explicites : « Premiers feuillets » (pages 11 à 91) et « Derniers feuillets » (pages 95 à 202), le récit nous est livré par le personnage éponyme, ancien instituteur radié de la fonction publique, alcoolique impénitent et écrivain officiel du bar le *Crédit a voyagé*. Procédant de manière régressive, la diégèse se concentre d'abord sur le sort tragico-comique, aux accents souvent cocasses et absurdes, des autres habitués de l'établissement lesquels, à l'instar du narrateur, n'ont habituellement droit qu'à des sobriquets génériques ou insolites, voire grotesques : L'Escargot entêté, patron du bar, l'Imprimeur, le type au Pampers, Robinette...

Le roman d'Éric Chevillard, *Du hérisson*, publié en 2002, est écrit en unités phrastiques que l'on pourrait appeler versets ou alexandrins en prose, chacun composé d'une douzaine de lignes environ, débordant les uns dans les autres par le moyen d'enjambements. Le récit appartient à un narrateur qui se prétend écrivain et qui, polémiqueur, paranoïaque, dénigreur de ses confrères, exhibe en effet les défauts de sa profession ; il avoue toutefois ne trouver dans la littérature qu'un gagne-pain, sa véritable passion étant les affaires. Le sujet du récit est la rédaction d'un ouvrage autobiographique, au titre mystérieux de *Vacuum extractor*, projet périclité par la survenue importune et têtue d'un hérisson. Réitérant son l'intention de s'atteler à son travail aussitôt après la disparition de l'intrus, le narrateur diffère pourtant cet instant par d'incessantes digressions sur des sujets aussi variés et incongrus que les insecticides, l'invention de la photographie, Graham Bell, l'obstétrique, Shakespeare, Archiloque et le polar. Si *Vacuum extractor* est le sujet obvie, déclaré du texte, son objectif identifiable bien que jamais atteint, le hérisson, autrement dit le rien, le superflu, la littérature, en est le sujet obtus que le narrateur exècre sans cesser d'en discourir. *Du hérisson ou la littérature* pourrait s'intituler le livre de Chevillard, dont la versatilité scripturale reflète l'instabilité de ses sentiments envers celle-ci. Tantôt le portefaix d'un idéal hugolien

---

[7] Françoise Thom, *La Langue de bois*, Julliard, 1987.

teinté de responsabilité sartrienne, tantôt le porte-parole d'une littérature à l'estomac, l'écrivain fictionnel passe aisément du pouvoir fondateur des mots et de l'écriture-conscience du monde au livre-marchandise et au succès grand public. Voici deux déclarations des plus éclairantes qui, dans leur désaccord apparent, soutiennent en réalité la logique interne de ce récit cumulard et auto-contradictoire :

> Qu'il ne saurait être question pour moi de raconter autre chose que ce que je vis à ce moment-là, en écrivant ce livre // justement, quelle expérience de conscience d'ordonner le monde à sa guise durablement en le nommant. Nous en détenons tous les composants, les matières premières, les éléments, précipités dans les mots qui les désignent et de la sorte manipulable facilement. Il revient à l'écrivain de varier les combinaisons. S'il ne le fait pas, qui s'en chargera ? (*DH*, 75)

> [...] si j'écris *Vacuum extractor*, ce livre fera de l'effet. Je tiens là l'opportunité de relancer ma petite entreprise moribonde, de la positionner parmi les plus compétitives de et de lui ouvrir les marchés étrangers. Les lecteurs seront avides de connaître mon douloureux secret, d'en savourer toute l'horreur. Enfoncée, la concurrence. Je tiens un succès. Sitôt repoussé ce hérisson naïf et globuleux, je m'y mets // sérieusement. (*DH*, 113)

Livre impossible s'il en fut, de par son contenu troublant, rendu encore plus improbable par l'immixtion saugrenue d'un hérisson naïf et globuleux dont l'écrivain fictionnel ne semble pas capable de se dépêtrer. Par sa présence fâcheuse, l'animal empêche le narrateur de mener à bien son livre de confessions intimes « dans lequel », dévoile-t-il en plein milieu du récit préparatoire, « j'ai promis de confier mon douloureux secret, ce moment d'effroi où ma vie a basculé [...] Ce devait être le nœud de *Vacuum extractor*, la scène clé. J'étais un enfant un peu niais, on me disait les choses une fois et je les répétais. J'étais l'innocence incarnée, frêle et pâle avec de petits pieds. Tout s'est brisé cette année-là. Où je fus plusieurs fois violé // par un abbé » (*DH*, 107). La scène elle-même est bâtie sur une progression de séquences raccordées les unes aux autres. Elles forment une amplification monstrueuse et grotesque, menée au rythme *staccato* ; signifiant *piqué*, le terme musical pourrait décrire cette écriture aux unités syntagmatiques divisées par la ponctuation et par les rimes intérieures. Du fait de leur apparition sporadique et incongrue, plutôt que de relier, les rimes contrastent et disjoignent :

> Malade, grippé, j'avais manqué la messe de dimanche de janvier [...] je souhaitais mettre les bouchées doubles, combler mon retard, rattraper le temps perdu dans

> mon lit à suer et délirer, en proie à la fièvre et à ses insupportables picotements (comme si de minuscules hérissons naïfs et globuleux naviguaient dans mon sang, avec les autres globules rouges et blancs) (*DH*, 107).

Le grotesque épisode met en scène le narrateur en jeune garçon se faisant violer à tour de rôle et simultanément par les hauts représentants de la hiérarchie religieuse : l'abbé au dos velu, l'évêque au poil roux sur la poitrine dont le physique exhibe un autre signe particulier incomparable, « un petit hérisson naïf et globuleux nichait sous chacune de ses arcades sourcilières » (*DH*, 110), et l'archevêque. Ce déferlement religieux et orgiastique culmine avec l'arrivée du Saint-Père : « Puis les trois ecclésiastiques me placèrent à genoux sur un prie-Dieu (mais bof), le cou posé sur le barreau supérieur du dossier, les bras le long du corps. L'abbé me maintenait la tête. L'évêque me fit creuser le dos, cambrer les fesses, et l'archevêque alors ouvrit la porte // solennellement le pape entra, solennellement sodomisa le garçonnet » (*DH*, 111).

Évoqué dans la confession intime pour renforcer la parodie mémorielle, l'imaginaire religieux revient dans la pseudo-analyse psychologique d'un narrateur déterminé à trouver le sens du monde afin de composer sa somme autobiographique. Le rythme sublunaire reçoit une explication qui évacue toute mythologie ou métaphysique en la remplaçant par un diagnostic clinique : c'est à « la folie vérificatrice » du Créateur que l'on doit l'alternance du jour et de la nuit. Pour mieux s'assurer d'avoir achevé son œuvre, il allume et rallume « et ainsi de suite depuis une éternité la nuit succède au jour et le jour à la nuit, on l'aura compris, Dieu vit un enfer, rien n'est plus pénible et harassant que ce type de trouble obsessionnel compulsif » (*DH*, 40). L'affabulation religieuse atteint son apogée dans la métaphore filée de la gomme rédemptrice des erreurs littéraires et martyrisée par le hérisson :

> Bientôt il ne restera plus rien de ma gomme : elle meurt comme elle a vécu. Peu à peu s'efface. La gomme se sacrifie pour nous laver de nos péchés, elle les prend sur elle, elle expie nos fautes, notre âme noire se dépose comme une suie sur son tendre petit corps blanc mutilé // atrocement : on serait même bien en peine de crucifier cette malheureuse qui n'a plus ni bras ni jambes ou de lui enfoncer une couronne d'épines sur la tête, il y a longtemps que celle-ci n'est plus sur ses épaules (et comme celles-là se sont voûtées sous le poids de mes erreurs !). (*DH*, 66-67)

Le passage alterne brièveté et longueur, en passant de l’ellipse « Peu à peu s’efface » à la riche période décrivant le sacrifice christique de l’objet dans une déflagration de formules rituelles : laver de nos péchés, prendre sur elle, expier nos fautes, notre âme noire, son corps blanc mutilé. Elle alterne aussi continuité phrastique et fragmentation typographique, car la période se voit elle-même coupée en deux au moment précis où l’écriture évoque l’acte de la mutilation suivant l’implacable règle de mise en page à laquelle obéit l’ensemble du corps textuel du roman. Aussi le texte réalise-t-il la coïncidence de la forme et du sens, du signifiant et du signifié, mais d’une manière qui est simultanément trop transparente et trop peu efficace pour asseoir une poétique positive quelconque, par exemple la mise en valeur romanesque de l’objet ou du monde ordinaire, ou encore la rédemption contemporaine de l’écriture objectale, à laquelle la gomme renverrait métonymiquement. La martyre est bel et bien une abomination imaginaire comme son portrait grotesque et hilarant le montre dans la seconde partie de la période : sans membres ni chef, sa crucifixion relève de l’impossibilité anatomique, encore qu’elle ait gardé l’usage de ses épaules employées à porter les erreurs de l’écrivain.

> Mais qui est cet écrivain qui, au lieu de composer son œuvre, se perd en bavardages extravagants et incongrus ? Il semblerait que sa vie, pourtant peu ordinaire comme son souvenir d’enfance porte à penser, eût pris un mauvais tournant dès l’apparition du fâcheux qui fait l’objet de son roman : « Je vivais sans contraintes excessives, je me trouvais bien de la vie, pour l’usage que j’en avais, ça allait. Ma femme me plaisait beaucoup. Mon petit commerce périclitait un peu, c’est vrai, les ventes n’étaient pas fameuses. L’insuccès de mes livres confine au phénomène de société. Mais enfin je dormais en paix. Et voici ce hérisson naïf et globuleux // qui fait irruption. » (*DH*, 12)

Le martyre bouffon de la gomme n’est que l’un des méfaits perpétrés par ce visiteur importun qui dévore son instrument de travail pour empêcher l’écrivain de mener à bien son projet autobiographique : « de revenir sur les aveux indiscrets qui pourrait m’échapper et m’obliger ainsi à tout dire, mon sac, volé à une grand-mère ». Mais c’est une étrange forme d’entrave que conçoit le hérisson, car il ne s’en prend pas aux instruments positifs du travail littéraire, comme le stylo ou le papier, intéressé plutôt par l’objet qui efface et permet à l’écrivain de corriger ses phrases fautives et d’amender ses aveux hâtifs. « Nul n’ignore plus que j’ai pour projet immédiat de raconter ma vie depuis ma naissance jusqu’à ma mort (les autobiographes sont

souvent trop lâches pour finir le travail – j'irai au bout). Dans cette entreprise, ma gomme sera plus utile que ma mémoire » (*DH*, 54), proclame l'écrivain. De cet ambitieux projet qui force les limites physiques de l'écriture tout en promettant de parachever une forme idéale du genre autobiographique où la vie et sa transcription formeraient une harmonie parfaite, le hérisson est le négateur paradoxal, le censeur à l'envers. Il entrave la correction après-coup, la rature pudique, la palinodie du récit intime, autrement dit il empêche la mise au propre de l'écriture, sa mise au diapason des convenances sociales. Le hérisson agirait-il par souci pour une vérité originelle contenue dans le premier jet de l'écriture, diluée dans le chantier des brouillons et des rectifications ? Serait-il le défenseur d'une poétique de l'aveu extrême, du cœur et du corps mis au risque des accuses d'indécence et d'exhibitionnisme ? Ou encore serait-il, à l'instar de son écrivain, un psychanalyste croyant aux vertus littéraires de la *Nachträglichkeit* freudienne qui désigne la réorganisation et la réinterprétation psychique des événements traumatiques dans un contexte tardif, ultérieur à leur avènement ? Quoi qu'il en soit, privé de sa Mnémosyne caoutchoutée, l'écrivain serait forcé de livrer « les plus sordides et mesquins détails d'une existence lamentable » ; il regrette déjà ses excès stylistiques en s'écriant « ces adjectifs déjà me trahissent // par excès, irrattrapables, irrécupérables » (*DH*, 54). Refusant de consentir à une écriture indélébile, le narrateur se retrouve dans une situation dilemmatique, rendue encore plus difficile par sa décision de « renoncer en pleine gloire à la littérature » en immolant ses livres et manuscrits précédents, pour se consacrer à l'œuvre de sa vie. Pourtant, l'écrivain n'avait-il pas manifesté d'entrée de jeu son intention de se livrer de la façon « la plus confidentielle » et « déchirante » : « Pour une fois que j'envisageais d'écrire de façon plus confidentielle, d'évoquer des souvenirs personnels, et par exemple cette période de liberté sexuelle effrénée qui s'ouvrit en 1968 et prit fin justement le jour où j'atteignais moi-même l'âge de la puberté en me frottant les mains, voici qu'un hérisson naïf et globuleux vient parasiter ma confession // autobiographique déchirante » (*DH*, 14). Car ce n'est pas tant la vérité autobiographique que veut à tout prix défendre cet écrivain préoccupé davantage par le « comment » que par le « pourquoi » de son œuvre future :

> comment mener à bien ce récit, partant de mes origines le poursuivre jusqu'à aujourd'hui, tant que ce hérisson naïf et globuleux dormira sur ma page. Je vais me

> dépêcher d'en inscrire le titre ici, ce sera fait, *Vacuum extractor*, du nom que la ventouse obstréticale à quoi je dois la vie, puisque je suis né ainsi, arraché au vide par le vide puis lâché dans le vide au moyen de cette cupule métallique appliquée sur mon crâne // précautionneusement par Simone Robin, trente-huit ans, sage-femme. (*DH*, 43)

On a affaire à un individu contradictoire, pratiquant l'autodérision et sensible à la gloriole, porté à la réflexion sur soi et saisi de paranoïa, qui appelle son œuvre future tantôt une somme tantôt un « recueil pathétique d'anecdotes autobiographiques » (*DH*, 35) : tous traits de l'écrivain moderne rêvant d'un art absolu contenu dans une œuvre-vie toujours à venir. Cependant, se croyant persécuté par un confrère intrigant, dont le hérisson n'est que le messager funeste, il échange l'autobiographie pour la diatribe : « Je pense à certain de mes pairs écrivains affligeant et grotesque dont la tête à claques me démangeait le bras // partant de l'épaule jusqu'à l'extrémité des phalangettes depuis des années et qu'un beau jour, sous un ciel rose, je n'ai pu me retenir de gifler publiquement » (*DH*, 55). C'est le style exécrable de l'écrivain dont le narrateur ne dévoile pas l'identité qui le lance sur cette piste, instillant du coup dans le récit un soupçon de mystère, un air de polar. La « prose calamiteuse » du quidam lui aurait laissé assez de gommes inutilisées pour dresser l'animal à sa dévoration avant de l'introduire subrepticement dans le bureau du narrateur :

> si l'on considère le nombre de pages qu'il a noirci sans remords // de sa prose de bout en bout calamiteuse et livrées telles à la publication – qui paiera pour les dommages irréversibles causés à la langue par ce torrent cacophonique charriant toutes les figures de la rhétoriques sous les formes de cadavres boursouflés, inondant nos prairies fleuries, nos longues avenues, noyant les poètes dans les mansardes, puis les oiseaux, les nuages et les astres ? (*DH*, 55-56)

Ces suppositions s'accommodent mal pourtant de ce que l'on sait du hérisson lequel « n'accepte pas de voguer comme un rat crevé dans cette vase épaisse » ; fidèle à son inconstance, le narrateur change pour l'occasion d'avis à l'égard de la créature qu'il appelle « un bel animal » en antithèse avec le « flot bourbeux » de son rival indigne.

Obsessionnel, tel le Créateur frappé de folie vérificatrice, le narrateur reviendra à la même « hypothèse déplorable » : « quelqu'un a apporté le hérisson naïf et globuleux // dans le but unique de me nuire, c'est-à-dire, concrètement, en escomptant qu'il dévorerait ainsi au fur et à mesure des pages écrites pourtant pour la postérité » (*DH*, 86). La

reprise obstinée des mêmes idées, images et formules telles que le leitmotiv « le hérisson naïf et globuleux » qui ponctue chaque page du livre, à raison de trois fois par page, soit une fois ou deux fois pour chaque paragraphe, la distribution typographique l'emportant sur la textuelle, donne au récit sa forme brodée en « piqué-libre ».

Si l'enjeu de tout projet autobiographique est d'effectuer un retour sur le passé de celui qui l'entreprend, *Du hérisson* généralise la rétraction à tous les événements, scènes ou idées qui, une fois mentionnés, sont revisités au gré des changements d'avis et des sautes d'humeur du narrateur. À peine raconté, le saisissant récit de pédérastie ecclésiastique est remis question par les hésitations du narrateur qui se demande : « Est-ce cela, en effet, mon douloureux secret, cela qui aurait constitué la scène clé de *Vacuum extractor* si je n'étais pas empêché de l'écrire par ce hérisson naïf et globuleux ? » (*DH*, 111) Fin conteur qui aime tenir son lecteur en haleine, l'écrivain fait allusion à un autre secret, peut-être encore plus ténébreux ou plus abominable, qui serait au cœur de « ce livre de souvenirs et de confidences échevelées » (*DH*, 111). S'agirait-il de cet autre épisode, zoophile, qui enrichit le tableau de la vie intime de l'autobiographe ? « C'était un cochon de lait rétif, réticent aux amours humaines, il ruait, se cabrait comiquement, se trémoussait, mon érection manquait de fermeté, il se démenait trop vivement, la honte me submergeait : je n'arrivai à rien ce jour-là (ce fut plus brillant la deuxième fois) » (*DH*, 111). Ou de cette brève référence solennelle à ses pratiques solitaires qui conduisent le narrateur à s'appeler un « grand masturbateur devant l'Éternel » ? La réponse se fait attendre, car le narrateur se contente de renvoyer la balle dans le camp du lecteur : « On l'aurait su si on m'avait lu » (*DH*, 111). Alternant confession outrancière et pseudo-discours scientifique, le narrateur louvoie, au gré des associations d'images et d'idées, d'un sujet à l'autre en s'y attardant le temps d'une digression – dans son ensemble le roman n'est qu'une suite de digressions descriptives ou narratives – mais pas suffisamment pour la développer en une unité autonome. D'une certaine manière, l'écriture souffre de la myopie partielle de son narrateur qui se décrit par cette formule, elle-même partiellement négative : « Je le suis, myope, pas suffisamment ».

Cette manière de circonscrire l'objet de l'écriture par un mouvement graduel et oblique, à coupe de détails méticuleux qui combinent le jargon des sciences et de la technique avec une langue fleuri et poé-

tique, est illustrée dans l'autoportrait du narrateur livré au début du récit :

> Regardez là-bas, à côté de la jeune femme si belle dont les cheveux au sommet de la tête frisent en couette. Ses yeux noirs, profonds, sont deux mazagrans, servez-vous-en : dès lors vous ne voyez plus qu'elle, évidemment... Suivez mon doigt, je le pointe sur moi. Cet homme, là, lui, qui dans un éclair de génie efface les mots qu'il a écrits ? cet homme en gris qui vous fait signe ? Toujours pas ? Bon, le type qui agite un hérisson naïf et globuleux à bout de bras, c'est lui // c'est moi. Voilà. (*H*, 15-16)

Le passage s'appuie sur certaines constantes rhétoriques et structurelles de l'autoportrait littéraire : le statisme spatio-temporel de l'écriture, sur le « tel que je suis maintenant » de Saint-Augustin[8], l'ambition encyclopédique du projet de Michel Leiris qui se propose « de grouper en un même tableau toutes sortes de données hétéroclites relatives à ma personne pour obtenir un livre qui soit finalement, par rapport à moi-même, un abrégé d'encyclopédie »[9], la peinture montaignienne de soi-même. Mais l'insistance étrange du narrateur à brosser son portait d'abord indirectement, à côté d'une jeune et belle femme dont la présence ne fait que détourner l'attention du spectateur, ensuite trop directement en se montrant du doigt sur un tableau imaginaire, de pair avec le mélange hybride d'emphase vaniteuse et d'autodérision forment un portrait bigarré et bouffon. Rimes et assonances renforcent la tension entre les détails incongrus : tête/en couette, (yeux) deux mazagrans/servez-vous-en, mon doigt/moi, et la portraiture sérieuse, résonnant d'échos philosophiques et livresques : génie/écrits/en gris, lui/moi/voilà. Ambivalent et contrasté, l'autoportrait préfigure l'aveu du narrateur prêt à « révéler [sa] schizophrénie » formulée de cette manière peu commune « il y a deux hommes en moi, deux financiers faillis, ruinés, réduits à la mendicité » (*DH*, 18). Le même passage entérine la relation d'identification entre le narrateur et la créature représentant le sujet de son récit : si fort est le lien entre le hérisson et celui qui se dit son écrivain qu'il éveille dans l'esprit de celui-ci des fantasmes posthumes. La postérité du narrateur-écrivain est contenue dans son portrait au hérisson, qui devient l'unique repère d'une identité problématique : « le dévoilement solennel de marbres commémora-

---

[8] Saint-Augustin, *Œuvres complètes*, éd. Lucien Jerphagnon, tome I, *Confessions*, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 985.
[9] Michel Leiris, *Biffures*, Gallimard, 1948, p. 285.

tifs taillés en tablettes fixées par quatre clous d'or aux façades des maisons où je suis mort-né, avec ces mots gravés : L'HOMME AU HÉRISSON NAIF ET GLOBULEUX A SÉJOURNÉ DANS CETTE MAISON DE TELLE DATE À TELLE DATE, ON S'EN FLATTE » (*DH*, 17).

D'être « mort-né », le narrateur n'en jouit pas moins d'un passé riche en sentiments et aventures : il revient à plusieurs reprises sur son jeune amour pour Militrissa Raskopf, une étudiante pâle, nourrie au sang maternel, les veines pleines de lait, évoque au passage « le hideux visage de Hilde » et s'avoue comme « tout le monde », épris de « Susan aux cheveux si blonds et aux yeux si bleus » (*DH*, 62). Ces passages d'une éducation sentimentale excentrique mettent en valeur deux procédés caractéristiques de cette écriture : le glissement littéraliste et la contamination métaphorique. Le premier apparaît dans le portrait de Susan, blonde aux yeux bleus, dont la beauté idéale est picturalement recomposée « les jours de grand vents, dans le tourbillon, elle aurait dû devenir verts, consécutivement au mélange des couleurs ». La réalité phénoménale ne s'élévant pas à la hauteur de la perfection abstraite, le narrateur s'en montre fort déçu et prend son parti pour celle-ci : « Ce qui marche sur le papier a toujours constitué pour moi la seule réalité. L'écrivain marche sur le papier » (*DH*, 63). Le second procédé marque une grande période dans laquelle le narrateur s'épanche sur son voyage en Guadeloupe avec une mystérieuse Méline. Ce souvenir ajoute à son autoportrait une touche exploratrice et exotique :

> un homme qui a voyagé jusqu'en Guadeloupe, qui a foulé le sol de la Guadeloupe // et ses plages de sable noir volcanique, qui a rapporté de ses plongées au milieu des massifs coralliens d'incroyables tests d'oursins (abusivement nommés, ceux-là, hérissons naïfs et globuleux de mer) ronds, blancs, naturellement décorés d'une étoile centrale à cinq branches, quelque chose d'aussi inimaginablement beau et fragile qu'une métaphore réussie (*DH*, 114).

Si réussie est la métaphore qu'elle transporte le narrateur dans la peau d'un Guadeloupéen, du moins hypothétiquement puisqu'il il s'en remet au jugement des lecteurs : « Donc, donc, donc, finissons-en, suis-je à vos yeux dorénavant plus ou moins Guadeloupéen, un type dont on se dit tout de suite, tiens, celui-là connaît Pointe-à-Pitre, la Soufrière, les tombeaux à damier du cimetière de Morne-à-l'Eau // il a mangé des caramboles, des bananes plantains et des brochettes de

ouassous ou de requin, quand on ne le voit on ne voit que ça ? » (*DH*, 119)

À travers l'écriture transparaît une personnalité labile et fantasque. S'étant déjà arrogé l'épithète de génie, le narrateur dont le discours procède d'habitude par association d'idées, se contente d'une juxtaposition laconique lorsqu'il insère des articles de journal sur une catastrophe naturelle en faisant comprendre qu'il en fut la cause. Elle, lit-on dans l'extrait cité :

> « *a été ressentie surtout dans la région de Nice. Mais l'onde de choc a été perceptible dans tout le Sud-Est de la France, jusqu'aux Bouches-du-Rhône, en passant par le Var, plus spécialement dans le secteur de Draguignan. A Saint-Raphaël, Saint-Tropez et Sainte-Maxime, la secousse a été également ressentie, mais aussi, dans une moindre mesure, à Hyères et dans quelques quartiers de Toulon [...] A Cannes, elle a été perçue plus particulièrement du côté de la Boca, de Ranguin et du Cannet. De nombreux témoignages ont été recueillis // aussi à Tende, à Sospel, à Menton, à Vence, à Bézaudun* » (*DH*, 136-137, italiques dans le texte).

Les listes infléchissent le déferlement, généralement rimé, de la prose d'une rythmicité qui réorganise la substance du texte selon un principe de cohésion verbale en contradiction avec les associations superficielles ou aléatoires dominantes dans le texte. Presque imperceptibles dans l'écriture de Chevillard qui repose sur l'accumulation, ces moments renforcent pourtant l'étrange relation d'interdépendance voire d'identification entre l'écrivain fictif et le hérisson naïf et globuleux. Les passages rythmés décrivent les habitudes nutritives de l'animal : « la chasse aux larves, chenilles, escargots, limaces, grenouilles, lapereaux, petites reptiles, couvées de cailles et nichées d'alouettes, agrémentées parfois de charognes savoureuses ou de pommes juteuses et de racines // dont la sève blanche plus épaisse que le lait coule délicieusement dans la gorge » (*DH*, 28). Le même procédé est employé pour la description de l'inépuisable éventail postural que l'écrivain fictif songe à s'attribuer dans sa somme autobiographique, *Vacuum extractor* : d'être le héros de ce récit longuement projeté, il jouera :

> le navigateur intrépide, le jeune ambitieux, l'amoureux idiot, le fils endeuillé, le loup solitaire, le loup solitaire, le séducteur cynique, le fameux détective, le quinquagénaire dépressif, le prince et la bergère, l'artiste maudit, le découvreur de mondes, l'enfant épouvanté, le courageux malade, le mari jaloux, le nain diabolique, le hérisson naïf et globuleux, le vieillard qui se retourne brusquement sur mon passé, le suicidaire qui reprend goût à rien, l'homme entre deux femmes,

> l'homme qui a touché Dieu, la créature WK-13 venue de Galthar sur une onde, le roi nu ? Car je pense qu'il est temps pour moi d'apparaître // dans un livre en personne, d'arracher mon masque (*squame*, son reflet dans l'œil implacable du dermatologue), de braquer enfin le projecteur sur ce vieillissant espoir de nos Lettres pour mieux le cuisiner, de me livrer sans défense à moi-même sans pitié afin d'en découdre avec ce baron de la finance, ce pauvre mythomane sans le sou, cet individu fuyant, si peu sociable qu'il ne m'a jamais regardé dans la glace, découdre avec soin l'Arlequin habillé sur mesure par son hérisson naïf et globuleux [...] Le spectacle attirera du monde. (*DH, 134*-135)

Que les textes contemporains s'écrivent à l'ombre de la grande comme de la petite tradition littéraire est désormais un lieu commun qui ne cesse pas toutefois de stimuler, d'une part, la curiosité philologique des lecteurs invités à repérer les renvois littéraux ou structuraux, intentionnels ou involontaires, à des textes antérieurs. D'autre part, le décodage intertextuel influe directement sur les interprétations poétiques et esthétiques des œuvres ainsi mises en relation. Refusant la tonalité élégiaque qu'adoptent, comme il sera montré plus loin, un François Bon ou une Linda Lê, Alain Mabanckou et Éric Chevillard assoient leur poétique de destruction romanesque sur un principe ludique. À cet égard, ils semblent suivre l'ironique leçon présentiste de Patrick Modiano qui fait la part du feu aux grands absents pour s'accommoder tant bien que mal de la médiocrité environnante : « un jour les aînés ne sont plus là. Et il faut malheureusement se résoudre à vivre avec ses contemporains. [...] À quoi bon revenir en arrière quand vous pouvez vivre un présent éternel[10] ? » Sans être thématisé de manière explicite, le jeu s'empare, insidieusement, de l'écriture tant et si bien que l'on a parfois l'impression qu'il prend le dessus, le récit échappant à une quelconque logique narrative pour satisfaire le malin plaisir d'un auteur espiègle. Quelque fantasque que soit l'intrigue de ces romans, les remarques et commentaires qui forment le discours des narrateurs brillent davantage par le nombre impressionnant de paradoxes, contre-sens et illogismes. Cela signale le caractère délibérément secondaire, métaromanesque et métalittéraire de ces écritures. Le discours interroge l'existence de la littérature, sa venue au monde, ses manifestations, ses principes fondateurs, autrement dit, son ontologie, alors que le récit – intrigue, *diégèse*, personnages – s'attache à cerner, à disséquer et à reformuler ses règles, ses mécanismes, son fonctionnement, à savoir son économie. Certes, existence et organisa-

[10] *Vestiaire de l'enfance*, Gallimard, 1989.

tion sont liées, mais c'est dans l'importance dévolue à l'une ou à l'autre que réside, dans l'ordre poétique, la différence.

Dans le roman *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou, le *Crédit a voyagé* désigne un espace à la fois concret et symbolique ; les italiques signalent d'emblée la référence à Céline, renforcée par l'apparition du même nom pour désigner l'ingrate épouse française de l'Imprimeur. Accueillant les marginaux sociaux et les laissés-pour-compte de l'histoire, le *Crédit a voyagé* est à la fois une montagne magique et un asile de nuit. Imitation d'un autre bar célèbre, *La Cathédrale*, « vrai lieu de culte avec une prière le matin, une autre le soir » (*VC*, 30) du quartier de New-Bell à Douala, tenu par un Camerounais littérairement appelé Le Loup de steppes, il contient, à l'instar de ses célèbres modèles fictifs, l'embryon du monde, ou à tout le moins de plusieurs états du monde. Il renvoie d'abord à un fantomatique pays africain hanté par des troubles identitaires, ce qui pourrait expliquer le malaise similaire dont souffrent ses habitants. Ce même trouble, innommable, semble être l'un des facteurs ayant précipité la chute du héros dans les bas-fonds qui se voit mettre au ban parce que, dans l'exercice de sa profession d'enseignant :

> je l'appelais encore du nom qui était le sien à l'époque de la royauté, et j'ai dit haut et fort « je m'en fous », j'ai pas besoin de tout ça pour enseigner, je ferai avec les moyens du bord, je m'en fous des stylos, je m'en fous des craies, je m'en fous des règles et je m'en fous aussi de la carte de notre pays parce que ce pays c'est de la merde, c'est des frontières qu'on a héritées quand les Blancs se partageaient leur gâteau colonial à Berlin ensuite sa propre histoire (*VC*, 158).

L'incertitude persiste même lorsque le pays est désigné par son nom, car cela n'arrive que dans le récit enchâssé de Joseph, l'Imprimeur. En rencontrant la famille de son épouse française, le jeune Congolais se voit attiré dans le labyrinthe des toponymes et des explications pseudo-historiques qui dissimulent sous un vernis civilisateur les méfaits de l'histoire et font passer les tragédies politiques au tamis de la conversation mondaine :

> « j'ai alors commencé à leur parler du Congo, et il m'ont demandé de quel Congo j'étais natif, le père a demandé si c'était le Congo belge, et la mère a demandé si c'était le Congo français, et j'ai dit qu'il n'y avait plus de Congo belge de nos jours, et j'ai dit qu'il n'y avait plus de Congo belge de nos jours, et j'ai dit qu'il n'y avait plus de Congo français de nos jours, et j'ai expliqué que j'étais natif de la République du Congo, c'est à-à-dire le plus petit des deux Congo, et le père s'est écrié 'bien sûr qu'il est du tout petit Congo, notre belle et précieuse ancienne

colonie, le général de Gaulle a même décrété Brazzaville capitale de la France libre pendant l'Occupation, ah le Congo, oui, une terre de rêve, de liberté, d'ailleurs c'est dans ce pays qu'on parler le mieux notre langue, mieux même qu'en France, je vous dis » (*VC*, 61, citation dans le texte).

Dans un tissu discursif marqué par une oralité prolixe et cependant hautement orchestrée – une oralité écrite qui pourrait se rapprocher de l'oraliture –, ce passage paratactique sert une rhétorique hybride, qui oriente le témoignage oral vers sa transcription pour la postérité, combinant le mouvement spontané, les procédés mnémotechniques (répétition, brièveté, organisation simple de la phrase) de l'un, et la cadence élaborée, la progression des structures simples aux complexes, la densité syntaxique de l'autre. L'enchaînement des phrases non reliées par des connecteurs, et qui décrivent pourtant une progression dramatique, contribue à une mise en scène soigneusement dosée pour obtenir un effet tout autant pathétique que satirique. L'écrivain instille à sa prose des résonances à la fois poétiques, par la répétition à l'identique des mêmes formules à l'affirmatif et au négatif, et sarcastiques, par le point d'orgue exclamatif du beau-père français de Joseph, lequel, guère touché par la correction politique de sa langue, récupère le point de vue du natif pour le plus grand profit de la bonne vieille logique paternaliste. La discussion autour des vrais noms et de la véritable appartenance de la République du Congo est ramenée à une question de convention voire de convenances, les hôtes français décidant que « le mot *colonie* ne convient pas [...] ce mot lui avait échappé [...] il voulait plutôt dire *territoire*, et la mère a dit que 'colonie' et 'territoire' c'était bonnet blanc et blanc bonnet ». La scène s'achève par le consensus des convives sur le peu d'intérêt de la géographie et de l'histoire et la proclamation de l'amour interracial de Joseph et Céline, la fin comique étant arrosée d'une bonne bouteille de bordeaux.

Devant la perte ou l'effacement des repères sous la gomme civilisatrice, le narrateur et écrivain malgré lui travaille dans l'urgence pour expliquer « avec plus de précisions le pourquoi de ce cahier » et préciser « dans quelles circonstances et comment L'Escargot entêté m'a forcé la main en me proposant d'écrire, de témoigner, de perpétuer la mémoire de ces lieux » (*VC*, 158). Les réserves réitérées de Verre Cassé à l'égard de l'acte littéraire font de lui un écrivain en puissance mais aussi menacé d'impuissance ou de maint complexe d'infériorité, proche parent de Lévy-Vendôme ou de Raphaël Schemlilovitch, débaucheurs des Aryennes, de Patrick Modiano, d'une part, et du Mar-

queur de paroles, figure de prédilection des romans de Patrick Chamoiseau, d'autre part.

Pareil aux Juifs fantasques de Modiano, l'écrivain fictif de Mabanckou passe de la hardiesse blasphématoire et cocasse : « J'ai réinventé à moi seul toute la littérature française », « Non content de débaucher les femmes de ce pays, j'ai voulu aussi prostituer toute la littérature française »[11] à l'autodénigrement bouffon : « en pensant à Jean Giraudoux, Colette, Marivaux, Verlaine, Charles d'Orléans, Maurice Scève, Rémy Belleau et Corneille. Je suis grossier auprès de ces gens-là. Vraiment indigne. [...] J'ose à peine écrire le français : une langue aussi délicate se putréfie sous ma plume... Le yddish m'aurait mieux convenu »[12].

Comme le Marqueur de paroles de Chamoiseau, Verre Cassé assume une tâche documentaire et testimoniale. Ethnologue ou ethnographe, sociologue, architecte urbaniste, journaliste, celui-ci pratique une écriture aux implications politiques et sociales, voire édifiantes, et sa méthode se veut scientifique. La question du marqueur de paroles devenu écrivain malgré lui – « l'écrivain est d'un autre monde », dit-il dans *Solibo Magnifique* pendant un interrogatoire policier, « il rumine, élabore ou prospecte » – est tout à la fois éthique et esthétique. Elle recèle une série d'oppositions : oral / écrit, français / créole, oraliture / littérature[13]. Si la distinction entre les termes de la première dyade porte sur la réalisation phonique ou graphique des signes linguistiques, ayant, certes, des conséquences sur la pratique langagière, la deuxième opposition, d'ordre politique, marque le clivage entre langue dominante et langue dominée. Enfin, la dernière opposition reprend et amplifie les aspects fonctionnels et politiques des deux premières, en y ajoutant une dimension inaugurale. Car c'est vers une compréhension nouvelle du geste créateur que tend la créolité qui est une « annihilation de la fausse universalité, du monolinguisme et de la pureté ». Son expression est celle d'« une totalité kaléidoscopique, c'est-à-dire *la*

---

[11] Patrick Modiano, *La Place de l'Étoile*, Gallimard, 1968, p. 68.
[12] *Ibidem*, p. 86.
[13] Ralph Ludwig propose une analyse linguistique qui aboutit à une classification synthétique régie par des critères situationnels, psycholinguistiques et historiques et sociologiques, en langues d'intégration et langues d'agrégation. *Cf.* « L'oralité des langues créoles – 'agrégation' et 'intégration' », in éd. Ralph Ludwig, *Les Créoles français entre l'écrit et l'oral*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1996, p. 13-39.

conscience non totalitaire d'une diversité préservée »[14]. En outre, tant la mise en récit du procès créateur comme brassage de techniques que la fictionalisation de la figure auctoriale, permettent à Patrick Chamoiseau d'effectuer un retour autocritique sur le projet d'une écriture de l'« observation directe participante » qu'il avait amorcée dans *Chronique des sept misères*.

Des projets littéraires comme celui de Patrick Chamoiseau interrogent les moyens dont dispose la littérature pour capter et restituer la processualité vive de la voix par-delà les dichotomies qui infléchissent habituellement la perception du rapport entre parole et texte : oral / écrit, collectif / individuel, culture populaire / culture savante. Par conséquent, la question à laquelle l'écriture créole se devra de répondre sera, en reprenant sur le plan stylistique l'investigation menée dans la sphère thématique : Comment concevoir un discours romanesque qui, sans renoncer à sa vocation critique – l'*Éloge* insiste sur la nécessité du « travail critique de l'écriture » –, donne à entendre, dans leur entrelacement fluide et tensionnel et non en tant que structure polyphonique bakhtinienne, le souffle individuel, la respiration commune et la communauté des voix ? Après la génération de Césaire à qui « une instinctive méfiance de la bâtardise dicta souvent d'ailleurs l'usage du français le plus culte, symétrique magnifié d'une créole impossible parce que encore à inventer en sa facture littéraire »[15], Chamoiseau et ses compères se tournent d'abord vers le français argotique, ce qui sera ensuite qualifié de simple mimétisme, un « redoutable déport culturel » car il suppose l'adoption simultanée d'« une vision du monde » et d'« une vision de la langue elle-même »[16]. L'auteur de *Texaco* l'entend comme une étape nécessaire pour retrouver le « réflexe débraillé », la liberté offensante qui permet d'écrire ; là-dessus, la paralittérature telle qu'elle fut pratiquée par San Antonio, Simonin ou Gadda, offre au jeune écrivain, par sa « folie langagière, populiste et populaire », un terrain expérimental idéal.

Premièrement, s'il partage l'acharnement satirique et justicier de son compère créole, Verre Cassé ne manifeste guère la même gravité associée à l'écriture-mémoire ou à l'écriture-jugement. À défaut de considérer les tenants et les aboutissants de son projet, et de s'élever

---

[14] Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité, op. cit.*, p. 28.
[15] *Ibidem*, p. 50.
[16] *Ibidem*, p. 69.

ce faisant au rang de véritable écrivain, le scribe du *Crédit a voyagé* exhibe son dilettantisme en se contenant d'une écriture sur le tas, d'une écriture-improvisation : « c'était simple pour moi de m'exprimer parce que c'est facile de parler de l'écriture quand on n'a rien écrit comme moi, et je lui ai dit que dans ce pays de merde tous s'improvisent maintenant écrivains alors qu'il n'y a même pas de vie derrière les mots qu'ils écrivent » (*VC*, 160). Deuxièmement, le narrateur-scribe n'arrime son griffonnage à aucune souche historique ou linguistique, ni ne la justifie par le recours à quelque système ou paradigme esthético-politique. Sans se revendiquer d'un mythe originaire, le récit est cependant soutenu par un réseau complexe de fils qui le relient à la mémoire littéraire mondiale. Le narrateur puise constamment dans la Bibliothèque borgesienne de Babel, « cette fiévreuse Bibliothèque dont les hasardeux volumes courent le risque incessant de se muer en d'autres et qui affirment, nient et confondent tout comme une divinité délirante » et lui emprunte une partie considérable de sa substance verbale et fictionnelle. Cependant, alors que l'écrivain Alain Mabanckou s'avoue tenté par un bilinguisme littéraire qui n'inclut pas ses langues natales, à savoir les quatre langues congolaises lingala, munukutuba, laari, bembé[17] dont il a pourtant une compétence orale, l'écrivain *in fabula*, Verre Cassé, ne frôle au contraire la question du bilinguisme qu'en référence à l'anglais. Qui plus est, il s'agit de l'anglais américain représenté par l'un des livres-culte de la génération Beat (cassée), l'*Attrape-cœurs*. Les emprunts intertextuels si fréquents dans *Verre Cassé* connaissent à cette occasion une surenchère, un saut de tension, car les références au livre ne se bornent plus à la citation ou au transfert stylistique, le livre lui-même faisant son apparition au *Crédit a voyagé* tenu à la main par un personnage transfuge : « le gars tient un livre à la main, et le titre est en anglais, moi je ne parle pas cette langue, mais je peux voir sur la couverture du livre un cheval déchaîné, je ne peux pas lire d'ici tous le titre du livre, y a

---

[17] À la question sur ses projets d'écriture en d'autres langues que le français, le romancier répond : « Ce sera peut-être en anglais. Je ne sais pas écrire les quatre langues congolaises que je parle à peu près correctement (lingala, munukutuba, laari, bembé). Je comprends par ailleurs très bien le vili, le téké, le dondo, le kamba et le yombé. Pourquoi ne pourrai-je pas écrire dans ces langues ? La raison est simple : je les ai apprises de manière orale et je ne vais pas pousser l'hérésie jusqu'à appliquer à ces langues les règles du français ! Ce serait sacrilège ! » « Rencontre : Alain Mabanckou nous parle de lui ». Propos recueillis par Richard Songo et Mère Évé de Paris, *Congopage,* 15 août 2005, http ://www.congopage.com/article.php3?id_article=2709

que les mots *in the rye* que je lis » (*VC*, 185). Après s'être présenté, en disant « 'je suis un nouveau ici, je m'appelle Holden' » (*VC*, 186), il réclame à cor et à cri sa place dans le cahier de Verre Cassé :

> « c'est pas juste que tu ne parles pas de moi, j'ai des choses intéressantes dans ma saloperie de vie, et je te dis que je suis le plus important de tous les gars d'ici parce que j'ai fait l'Amérique », et je lui dis « ne te fatigue pas mon gars, tu n'attraperas pas mon cœur à ce jeu-là, j'ai déjà entendu quelqu'un me dire ici qu'il était le plus important parce qu'il avait fait la France » (*VC*, 187, citation dans le texte).

La rencontre insolite menace de finir mal lorsque Holden rend sa pareille au narrateur en le couvrant d'insultes : « dépassé », « vieillard » et lui demande de consacrer son « dernier automne de patriarche à lire à [ses] petits-fils les aventures de Mondo, les contes d'Amadou Koumba » (*VC*, 190-191). Pourtant, c'est au héros du roman de J. D. Salinger que seront adressés les derniers mots du récit lorsque le narrateur espère leur raccommodement autour d'un verre et lance à la postérité le défi d'entrer par la fenêtre de la littérature, quand bien même on lui fermerait la porte au nez. Par ailleurs, Holden Caulfield n'est pas le seul être transfictionnel à s'être installé dans le roman de Mabanckou. L'ex-épouse du narrateur, traîtresse comme toutes les épouses hargneusement évoquées dans le roman, lequel adopte volontiers la misogynie drolatique des *Mille et Une Nuits* et du *Décaméron*, se dédouble en Angélique/Diabolique comme le célèbre personnage de Barbey d'Aurevilly, tandis que la vendeuse ambulante, Mama Mfoa, reçoit le surnom de Cantatrice chauve.

Irriguée par une profusion de citations, allusions et renvois à des œuvres littéraires, la fiction romanesque telle qu'elle s'incarne sous la plume d'Alain Mabanckou et celle d'Éric Chevillard est d'abord lecture. La citation prédatrice est la charpente de cette fiction « référencielle »[18] : elle convoque dans l'écriture la passion de la lecture tout en faisant brèche dans le corps des textes révérés. D'un côté, elle met en branle le mécanisme de la création et stimule le désir de reproduire le geste dont on a été témoin, mimant la scène à laquelle on a d'innombrables fois assisté et imitant le modèle que l'on a indéfiniment contemplé. De l'autre, leur écrasante autorité devient un obstacle insurmontable à la réalisation du fantasme de la transsubstantiation litté-

[18] Terme proposé par Tiphaine Samoyault pour marquer la différence avec la référentialité. *Cf.* « Fiction et abstraction », *Littérature*, n° 123, 2001, p. 62.

raire, celle qui permettrait au lecteur impénitent de s'approprier l'esprit créateur en ingérant le corps des œuvres. Ainsi réduit à l'humble posture d'épigone, second couteau ou Gilles enfariné, l'écrivain fictif est-il condamné à grossir les rangs mélancoliques des stériles dévorateurs de la bibliothèque de Babel.

Si la subversion de la représentation est le mot d'ordre, par ailleurs trop général pour être satisfaisant, son vecteur est tantôt le désir de massacre tantôt la fascination du chaos, motivés par le plaisir de ballotter la machine littérature et de la faire dérailler. Ce dérèglement raisonné se produit d'abord à l'échelle macrotextuelle, dans le choix manifeste des genres : fiction policière, fiction de l'aveu, science-fiction, roman psychologique ou d'atmosphère, dont le pacte n'est jamais respecté, le récit déviant toujours vers d'autres pistes ou mieux encore, las de son propre déroulement, se hâtant vers une fin de circonstance. Le hasard n'est plus un adjuvant, un coup de chance qui, tombé à point nommé, couronne de succès les efforts du héros – James Bond, le capitaine Hatteras ou D'Artagnan –, mais il régit parodiquement toutes les actions, même les plus minutieusement planifiées. À l'aléatoire régnant sur les conventions génériques fait pendant, à l'échelle textuelle, un travail méticuleux voire maniaque de citation qui brasse les sources les plus hétérogènes. L'hypertexte de ces romans s'étend du canon moderne : la Bible de Jérusalem, Homer, Rabelais, Corneille, Molière, Balzac, Flaubert, Proust, Céline, Thomas Mann, Steinbeck, Hemingway, Albert Camus, Sartre, Borges, au Nouveau Roman : Robbe-Grillet, Butor, Sarraute et Oulipo : Perec, Queneau. Il inclut des références aux classiques de la littérature coloniale et postcoloniale de langue anglaise et française : Senghor, Birago Diop, Césaire, Sembène, Mongo Beti, James Baldwin, Henri Lopes, Édouard Glissant, de même qu'à de nombreux contemporains : Ernesto Sabato, Gabriel Garcia Marquez, Sony Labou Tansi, Dongala, Beyala, Chamoiseau, Confiant, Laferrière. Une place de choix est réservée à la paralittérature : le roman d'aventures encyclopédique avec Jules Vernes, le policier parodique et truculent de San-Antonio. En comparaison, dans les romans de Patrick Chamoiseau, de *Chronique des sept misères* à *Un dimanche au cachot*, le pacte fictionnel est révélé à la fin du texte ou, plus souvent encore, donné d'entrée de jeu. Il s'agit d'une enquête ou d'une recherche amorcée par quelqu'un qui se trouve à la lisière du monde créole ; né et ayant grandi à la Martinique, le Marqueur de paroles fait ses études en France avant de ren-

trer au pays pour mettre le savoir acquis en métropole au service de son peuple. Montaigne, Rabelais, Cervantes, La Fontaine, Hugo, Proust, Rimbaud, Lautréamont, Céline, Claudel, Hemingway, Faulkner, Henry Miller, Pessoa, Lewis Carroll, Kafka, Jacques Roumain, Aimé Césaire sont autant d'esprits protecteurs que le narrateur extradiégétique et ses personnages-interlocuteurs invoquent pour accomplir leur tâche : le combat pour la « conquête de l'En-ville » ou l'écriture. L'astucieuse manœuvre employée par Ti-Cirique, rédacteur des lettres officielles dont les habitants du quartier assaillent l'administration de Fort-de-France, n'aurait-elle d'ailleurs pas servi de modèle au romancier martiniquais ?

> La vie de Sonore ne lui paraissant pas très noble, notre scribe lui avait sédimenté autour de chaque demande un récit de vie misérable copié dans un roman de Victor Hugo. [...] Et pour finir il avait émaillé ces misères délicates de citations choisies : Car Roland est pieux et Olivier est sage (*auteur inconnu*), Le chagrin monte en croupe et galope vers lui (*Boileau*), La douleur qui se tait n'est est que plus funeste (*Racine*), Mon cœur lassé tout de même de l'espérance, n'ira plus de ses vœux importuner le sort (*Lamartine*), La voix du temps est triste au cœur abandonné (*De Vigny*), Oh n'insultez jamais une femme qui tombe (*Victor Hugo*), Ô douleur, Ô douleur, le temps mange ma vie (*Baudelaire*)... (*T*, 26-27)

Dans *Verre Cassé*, la bande dessinée se voit reconnaître le rôle matriciel de moteur de la fiction : dans un long hommage, le narrateur évoque ses voyages à travers le monde d'abord dans un village gaulois avec Astérix et Obélix, puis dans le Far West avec Lucky Luke; son apprentissage auprès de l'habile Tintin qui déjoue tous les traquenards accompagné de son petit chien Milou, « un canidé intelligent et toujours prêt à aider son maître en cas de force majeure », « ce personnage de Zembla qui me replongeait dans la jungle », « ce musclé de Tarzan qui cabriolait de liane en liane », « l'ami Zorro qui maniait avec dextérité son épée », l'envieux Iznogoud qui voulait être calife à la place du calife.

Ce sont ces premières lectures qui ouvrent l'appétit du futur instituteur déchu et écrivain alcoolique pour les aventures livresques à côté de l'enfant noir à travers la Guinée, dans l'hôtel La Vie et demie, dans la mêlée de la guerre civile en Russie, dans le village de Macondo... Les scènes, personnages ou lieux fictionnels renvoyant aux œuvres de Camara Laye, de Sony Labou Tansi, de Boris Pasternak et de Gabriel Garcia Marquez sont convoqués pour tracer les contours d'une biographie intellectuelle; de ce fait, ils sont effectivement assimilés au

monde fictionnel de *Verre Cassé*, au même titre que le passé d'enseignant ou le mariage raté de son narrateur. Le glissement graduel d'un jeu de piste citationnel à une confession biographique ne saurait se produire que par le recours à l'idiome littéraire. Celui-ci façonne l'existence et la mémoire du narrateur qui hallucine sa rencontre avec Jivago dans la neige, son témoignage muet d'un Hugo en exil à Guernesey ou de l'albatros baudelairien au-dessus de l'Atlantique, « cet oiseau maladroit portait des ailes alourdies par l'espérance perpétuelle au-dessus de la rage des vagues » (*VC*, 173). Et pourtant l'illusion n'est jamais absolue, son voile déchiré ci et là par des percées métafictionnelles ou ironiques qui ramènent le lecteur envoûté au cadre géographique, historique ou culturel de la narration : aussi le regard immobile du grand Hugo est-il emprunté au Lagarde et Michard, l'albatros plane au-dessus des pêcheurs béninois et le chien de Tintin ne ressemble en rien aux chiens du quartier Trois-Cents qui « ne se préoccupent que des osselets qu'ils peuvent croquer au milieu des décharges publiques [...] incapables de cogiter » (*VC*, 171). Si elle enrichit l'imagination et ouvre au lecteur des mondes inconnus, la fiction reste une forme d'évasion trop fragile pour survivre au contact de la dure réalité.

Cette critique fondamentale de toute entreprise littéraire est ourdie dans le tapis narratif du roman d'Alain Mabanckou, commençant par les encouragements de l'Escargot entêté qui pousse Verre Cassé sur la voie de l'écriture et s'achevant par les railleries des convives du bar le Crédit a voyagé mécontents de voir leurs histoires consignées dans le cahier de celui-ci. Exaspéré par le radotage incessant de son client que tourmente « le petit ver solitaire qui ronge ceux qui écrivent », le propriétaire du bar lui enjoint de passer à l'acte :

> « toi ce ver est en toi, ça se voit quand on discute littérature, tu as soudain l'œil qui brille et les regrets qui remontent à la surface de tes pensées [...] je me dis que peut-être si tu t'es mis à boire c'était pour suivre l'exemple de cet écrivain dont le nom m'échappe, et quand je te vois aujourd'hui, je me dis que tu as quand-même une gueule pour ça, en plus tu te moques de la vie parce que tu estimes que tu peux en inventer plusieurs et que toi-même n'es qu'un personnage dans le grand livre de cette existence de merde » (*VC*, 159, citation dans le texte).

À défaut de signifier un acte raisonné ou héroïque, la littérature est dans le pire des cas un pis-aller, dans le meilleur, une nécessité relevant de l'hygiène mentale pour un narrateur qui n'est pas de ce

monde, passant son temps en conversation avec Proust, Hemingway, Labou Tansi ou Mongo Beti. Toutefois, pour fou littéraire qu'il soit, le narrateur n'en est pas moins un critique aux dents acérées. À son sens, nombreux sont les péchés des littérateurs et les défauts de leur production : nombrilisme, militantisme, folie des grandeurs, ignorance des réalités de la vie : « ils veulent qu'on ne parle que de leur nombril gros comme une orange mécanique » ; ceux qui jouent les écrivains mal-aimés sont « paranoïaques, aigres, jaloux, envieux, ils prétendent qu'il y a un coup d'État permanent contre eux » ; certains menacent de refuser les Nobel de littérature « parce qu'ils n'ont pas les mains sales, parce que le Nobel de littérature c'est l'engrenage, c'est le mur, c'est la mort dans l'âme, les jeux sont toujours faits au point qu'on se demande même qu'est-ce que la littérature, et donc ces écrivaillons de merde refuseraient le Nobel pour garder le chemin de la liberté » (*VC*, 161).

Le narrateur est alors conduit à lancer son crédo à contre-courant de tous ces maux qui affligent la littérature de notre temps :

> si j'étais écrivain je demanderais à Dieu de me couvrir d'humilité, de me donner la force de relativiser ce que j'écris par rapport à ce que les géants de ce monde ont couché sur le papier, et alors que j'applaudirais le génie, je n'ouvrirais pas ma gueule devant la médiocrité ambiant, ce n'est qu'à ce prix que j'écrirais des choses qui ressembleraient à la vie, mais je le dirais avec des mots à moi, des mots tordus, des mots décousus, des mots sans queue ni tête, j'écrirais comme les mots me viendraient, je commencerai maladroitement et je finirai maladroitement comme j'avais commencé, je m'en foutrais de la raison pure, de la méthode, de la phonétique, de la prose, et dans ma langue de merde ce qui se concevrait bien ne s'énoncerait pas clairement, et les mots pour le dire ne viendraient pas aisément, ce serait alors l'écriture ou la vie, c'est ça, et je voudrais surtout qu'en me lisant on dise « c'est quoi ce bazar, ce souk, ce cafouillis, ce conglomérat de barbarismes, cet empire des signes, ce bavardage, cette chute cers les bas-fonds des belles-lettres, c'est quoi ce caquètement de basse-cour, est-ce que c'est du sérieux ce truc, ça commence d'ailleurs par où, ça finit par où, bordel », et je répondrai avec malice « ce bazar c'est la vie, entrez donc dans ma caverne, ya de la pourriture, y a des déchets, c'est comme ça que je conçois la vie, votre fiction c'est des projets de ringards pour contenter d'autres ringards, et tant que les personnages de vos livres ne comprendront pas comment nous autres-là gagnons notre pain de chaque nuit, y aura pas de littérature mais de la masturbation intellectuelle, vous vous comprendrez entre vous à la manière des ânes qui se frottent entre eux » (*VC*, 161-162, citation dans le texte).

Il ne peut passer à l'acte, qu'il appelle plusieurs fois par litote griffonnage, qu'en abjurant la profession et la posture d'écrivain. Aussi entend-il laisser l'écriture à ceux qui :

> chantent la joie de vivre, à ceux qui luttent, rêvent sans cesse à l'extension du domaine de la lutte, à ceux qui fabriquent des cérémonies pour danser la polka, à ceux qui peuvent étonner les dieux, à ceux qui pataugent dans la disgrâce, à ceux qui vont avec assurance vers l'âge d'homme, à ceux qui intentent un rêve utile, à ceux qui chantent le pays sans ombre, à ceux qui vivent en transit dans un coin de la terre, à ceux qui regardent le monde à travers une lucarne, à ceux qui, comme mon défunt père, écoutent du jazz en buvant du vin de palme, à ceux qui savent décrire un été africain, à ceux qui relatent des noces barbares [...] à ceux qui rappellent que trop de soleil tue l'amour, à ceux qui prophétisent le sanglot de l'homme blanc, l'Afrique fantôme, l'innocence de l'enfant noir [...] tant pis pour les agités du bocal, les poètes du dimanche après-midi [...] pour les nostalgiques tirailleurs sénégalais qui tirent à hue et à dia la fibre du militantisme, et ces gars ne veulent pas qu'un Nègre parle des bouleaux, de la pierre, de la poussière, de l'hiver, de la neige, de la rose ou simplement de la beauté pour la beauté, tant pis pour ces épigones intégristes qui poussent comme des champignons, et ils sont nombreux, ceux-là qui embouteillent les autoroutes des lettres, ceux-là qui profanent la pureté des univers, et ce sont ceux-là qui polluent la vraie littérature de nos jours (*VC*, 162-163).

Son employeur, porté par le bon sens du lecteur ordinaire ou par l'esprit aiguisé du biographe littéraire, en conclut qu'il ne s'agit que de la colère de l'écrivain en l'herbe ou en panne d'inspiration contre des gens en particulier et lui demande d'apporter des preuves tangibles à sa critique abstraite en citant des noms précis. Mais une autre interprétation est possible, soutenue par le texte lui-même. Tant sont nombreux les emprunts et allusions littéraires qu'une lecture-enquête semble être le seul mode d'emploi de ce récit dont la texture se caractérise par le dosage subtil de porosité et d'opacité, d'éclectisme intertextuel et d'homogénéité intratextuelle. La marque de cette stratégie citationnelle est de créer des plages discursives à partir d'un style, d'une tonalité d'écriture et d'une fonction-auteur au triple sens dégagé par Michel Foucault de singularisation, fonctionnement et classification des discours dans la société.

Ayant consigné les histoires des autres déshérités vivotant autour du Crédit a voyagé, le narrateur en vient à sa propre chute. Pour la raconter, il puise dans sa bibliothèque des figures graves et pathétiques les mélangeant aux images pittoresques de son cru. Aussi le conseil de famille rassemblé pour décider son sort lui rappelle-t-il « la

grève des *battù* » (*VC*, 133). Manifestant les symptômes d'une manie de la persécution dont semblent souffrir presque tous les clients du Crédit a voyagé, le narrateur décrit l'intervention de sa belle-famille en des termes qui rappellent les récits de guerre et la satyre de la corruption politique d'un Amadou Kourouma ou d'un Mongo Beti : « et alors, un jour de grand soleil, ma belle-famille a débarqué à la maison, elle a tenu un petit conseil de guerre ethnique, et j'étais l'objet de leur discussion byzantine, moi Verre Casé, ils ont parlé de moi en long et en large, ils ont pris un décret me concernant, ils m'ont condamné par contumace parce que je ne m'étais pas présenté devant leur tribunal ». Impossible, donc, à l'accusé innocent d'échapper aux « griffes de ces intolérants, de ces pourfendeurs des droits de l'homme ». Après son limogeage, il ne lui reste plus qu'un seul élève qui refuse d'ouïr « le bruit et la fureur dehors » et décide de suivre « son chemin d'école » pour ne pas regretter plus tard « l'antan d'enfance » (*VC*, 144). Sa conduite inqualifiable devant les élèves et collègues lui attirera les foudres de l'administration qui lui adresse une « si longue lettre ». Cela pousse Verre Cassé au comble du désespoir : conséquemment le texte augmente d'un cran son degré de réflexivité. Auprès des œuvres d'Aminata Sow Fall, de William Faulkner, de Patrick Chamoiseau et de Mariama Bâ, le narrateur range les titres de Mabanckou lui-même pour décrire son chagrin partagé uniquement avec, dit-il, « mon arbre sous lequel je pissais en lui racontant ma légende de l'errance, et l'arbre pleurait en m'écoutant parce que, quoi qu'on dise, les arbres aussi versent des larmes » (*VC*, 156). La litanie continue avec des références à Raphaël Confiant : « entre cet arbre et moi s'établissaient de longs causers comme dirait un Nègre à son amiral à qui il apporte de l'eau de café » (*VC*, 157) ; Hervé Guibert : « j'allais écrire une lettre à l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie, que j'allais réclamer pour mon mal un protocole compassionnel » (*VC*, 157) ; Dino Buzzatti : « ma vie sexuelle, c'est un peu le désert des Tartares » (*VC*, 158). Mais, si la poétique du livre forme le soubassement de cette écriture contemporaine, la précision cède la place au hasard que le coup de dés narratif revendique vivement, de pair avec le droit de caviarder les textes célèbres. Les romans regorgent de remarques ironiques, de références qui sont autant de clins d'œil au lecteur ; au milieu de la topographie fictionnelle, si proche et pourtant si éloignée de la vraie topographie de Brazzaville se sent perdu dans le labyrinthe citationnel. Par son contenu composite et trivial, cette fiction crée une impression de

familiarité, qu'elle cultive chez le lecteur par un certain manque de discrimination entre les domaines et niveaux culturels auxquels elle emprunte sa matière. En réduisant l'écart entre la culture des élites et celle des masses, le roman pratique un art de la provocation, car les attentes du lecteur potentiel sont toujours déjouées et démasquées.

La matière verbale du roman semble prisonnière du même dilemme que le narrateur, tiraillée entre le devoir de révéler la vérité profonde dissimulée dans le chaos d'un monde sans valeurs et sans repères, d'une part, et l'incapacité d'apporter un témoignage insoupçonnable, de l'autre. Elle fournit la scénographie[19] du récit et son paratexte explicatif, déterminant la manière dont s'imbriquent et se déboutent le dire des êtres fictionnels, la relation livrée par les autres personnages, et le commentaire du narrateur. En mélangeant différents procédés de transfert linguistique – citation directe, traduction et interprétation explicite ou paraphrasée d'une autre langue –, les textes mobilisent les niveaux de l'interpénétration des idiomes pour créer un langage littéraire atypique.

Le procédé le plus élémentaire, mais le plus efficace aussi car il se réalise sur le plan de l'énonciation, est le discours direct inséré dans une narration en première personne particulièrement compacte. Cela produit un double effet de continuité stylistique et de tension diégétique, surtout dans la seconde partie du récit, lorsque le narrateur s'affronte aux héros des récits de vie consignés dans son cahier. Il en est ainsi de l'homme au Pampers par exemple, qui ne se lasse jamais de répéter ses mésaventures, persuadé qu'elles ne figurent pas dans le cahier du narrateur, ou du moins pas de la manière dont elles devraient être rapportées et apostrophe Verre Cassé : « mais pourquoi tu ne notes donc pas ce que je te livre maintenant, hein, tu me dis de bonnes paroles, tu fais ça pour me consoler, je le sais, tu fais ça pour me consoler, en réalité tu n'as rien à cirer de mon histoire, tu n'as rien à cirer de la ruine presque cocasse d'un polichinelle » (*VC*, 177). Devant la fatigue de son interlocuteur qui lui demande de se ressaisir et de trouver la force pour échapper à son histoire, l'homme donne libre cours à sa colère. En prenant à partie l'écrivain officiel du Crédit a voyagé, il revient sur ses sentiments envers sa femme, la source de tous ses mal-

[19] Le concept définit, dans une situation d'énonciation, les statuts d'énonciateur et de coénonciateur, ainsi que l'espace et le temps de l'énonciation. *Cf.* Dominique Maingueneau, *Nouvelles Tendances en analyse du discours*, Hachette, 1987.

heurs, malgré son cocufiage et les atrocités qu'elle lui aurait fait endurer pendant son séjour carcéral :

> « je reviendrai un homme pareil aux autres, mon derrière va sécher, je ne porterai plus de couches, et j'irai reconquérir ma femme, nous vivrons une nouvelle romance sans tam-tam, je lui écrirai des poèmes qui parlent du lys et du flamboyant [...] c'est pas une histoire à prendre à la légère, je t'ai fait confiance, je t'ai parlé de ma vie [...] donne-moi ce cahier, je vais le lire [...] d'ailleurs il faut que tu effaces tout ce que tu as écrit sur moi, je ne veux pas que les gens apprennent mon histoire » (*VC*, 179, citation dans le texte).

Personnage et narrateur en viennent aux mains lorsque celui-là lance à Verre Cassé les accusations dont il fut lui-même couvert : « 'c'est toi le pédophile, pas moi, c'est pour ça qu'on t'a viré de l'école des Trois-Martyrs, c'est parce que tu souillais le vestiaire de l'enfance, c'est parce que tu arrachais les bourgeons, c'est parce que tu tirais sur les enfants' » (*VC*, 180). La rage du narrateur atteint son apogée, marquée par un mélange étourdissant de références littéraires et de niveaux de langue : le vitriol d'Hervé Bazin côtoie la digne grandeur de Pierre Corneille et l'ironie nostalgique de Patrick Modiano, tous trois s'encanaillant dans les des bas-fonds du style familier : « je tremblais, j'ai ressenti une vipère au poing, je me suis murmuré des paroles acides du genre *'Ô rage, ô désespoir, n'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie'*, mais peu importe, j'étais dans un état de colère pas possible » (*VC*, 181). L'emphase et la familiarité, les deux péchés mortels du style classique, se rencontrent ainsi sous cette plume contemporaine, qui réussit pourtant à atteindre le degré supérieur du pathétisme dramatique malgré les humbles moyens mis à sa disposition, slogans commerciaux, citations littéraires et références sportives (« je l'ai secoué comme une vulgaire bouteille d'Orangina, je lui ai envoyé ma vipère au poing dans la figure »). À défaut de s'engager dans un duel gouverné par les règles classiques, les personnages de Mabanckou se lancent dans un match de boxe qui convoque le corps-à-corps passionnant de la lutte africaine et la noblesse d'un mythique duel moderne : « les spectateurs criaient *'Ali boma yé, Ali boma yé, Ali boma yé'* parce que c'était moi Mohammed Ali, et lui George Foreman, moi je volais comme un papillon, moi je piquais comme une abeille » (*VC*, 182).

Le roman cannibalise les discours les plus divers : littéraire, scientifique, administratif, juridique, commercial... Submergée en appa-

rence par l'extériorité absolue de la parole stéréotypée, cacophonique, bruyante, du monde, la voix narrative incorpore en fait ces scories de la prose du monde dans la substance d'un langage qui participe autant de la récitation rituelle des griots africains que de la manipulation virtuose des énergies latentes et inexplorées du français. La dimension récitative renforce l'unité tonale des œuvres romanesques de Mabanckou, notamment *Bleu-Blanc-Rouge* qui précède la publication de *Verre Cassé* et *Mémoire de porc-épic* qui lui suit. La parole qui fascine est, dans *Bleu-Blanc-Rouge*, l'apanage du héros, Charles Moki dont la prouesse verbale reste inscrite dans la mémoire du narrateur ébloui. Dans le portrait du Sapeur, la manipulation des codes sociaux se traduit par un usage dosé, savant, oratoire des mots, le Sapeur tel un griot contemporain, sachant instinctivement comment choisir « *les gros mots* [...] ces mots qui caressaient agréablement l'oreille et qui étaient susceptibles d'émerveiller l'auditoire » (*BBR*, 63). Le maître pouvoir des mots est d'étaler et d'étayer croyances et rituels sociaux : « La légende des Aristocrates, pour lui, était une récitation. Il la reprenait chaque année avec la même émotion, les mêmes mots. Beaucoup d'entre nous l'avaient écoutée plusieurs fois » (*BBR*, 81). À travers son récit, Massala-Massala se remémore et élucide le passé, un processus qui lui permet d'échanger le rôle de témoin, transi d'admiration pour la virtuosité sociale et verbale des sapeurs, pour celui de raisonneur et de véritable écrivain; aussi depuis sa prison Massala-Massala envoie-t-il des lettres « écrites à l'encre de la colère et de l'exaspération » dans laquelle leur « vie parisienne était détaillée sans complaisance. Des noms, des lieux étaient évoqués. Au pays, on saurait ce que je faisais exactement. Là où je vivais. Dans quelles conditions. Avec qui. Ce que faisait Moki. Ce que faisaient tous les autres. Ils sauraient tout... » (*BBR*, 131). Un parallèle intéressant se dégage de ce chiasme romanesque : du mot qui masque, qui fascine et qui grimpe l'échelle sociale, au mot qui interroge la réalité, qui déchire le voile des apparences et qui se penche sur son pouvoir de dissimulation et de travestissement. Si l'un appartient au beau parleur, au conteur dévoyé, l'autre est l'arme de l'écrivain, sondeur des mots.

Verre Cassé tisse pourtant les deux traits en étalant une extraordinaire prouesse discursive. La narration imite le discours d'autorité pour mieux le disjoindre par des stratégies d'insertion et de mise en cadre. Aussi l'insertion de la lettre de licenciement reçue par le narrateur semble d'abord signaler un souci de documentation réaliste guère

surprenant dans un roman d'analyse psychologique et sociale narré à la première personne. En voici le contenu :

> *cher Monsieur, malgré notre volonté de trouver un consensus quand à la situation actuelle vous concernant, nous constatons avec regret que vous demeurez résolument inflexible et campez sur vos positions avec une obstination qui nous conduit à prendre à votre encontre une décision prévue par les dispositions qui régissent l'Éducation nationale, cette décision est lourde de conséquences car elle nous oblige à mettre un terme à vos fonctions sans voie de recours, toutefois nous vous laissons une semaine de réflexion et, sans suite de votre part, la décision sera alors effective le 27 mai à minuit, et vous ne pourrez plus, après cette date, vous prévaloir des dispositions de l'article 7* bis *alinéa* e, *de même que des dispositions de l'article 34 alinéa* f *modifié par la loi du 18 mars 1977* (*VC*, 147-148, italiques dans le texte)

Que l'on interprète le langage de la lettre comme une intrusion de l'implacable froideur bureaucratique dans une narration vivante et vivace ou, au contraire, comme un moment d'objectivité nécessaire dans un récit largement invérifiable, sa mise en cadre insiste pour saboter son sérieux et affaiblir son effet réaliste. Le narrateur l'introduit par la formule « ils ont écrit des trucs du genre », se contentant ensuite de conclure « je me suis dit 'je m'en fous, j'en ai rien à foutre, moi, et puis je ne comprends que dalle à cette prose' » (*VC*, 148). Cependant, n'avait-il pas affirmé peu auparavant que la lettre « était si mal écrite qu'[il a] gâché [s]a journée entière à en corriger les fautes grammaticales et syntaxiques » (*VC*, 145) ? Ceci peut se comprendre grâce à son passé d'instituteur, mais alors comment expliquer ses propres écarts stylistiques qui lui attirent les reproches du patron improvisé critique littéraire *ad-hoc* ? À la lecture du cahier que Verre Cassé vient de remplir de ses notes, déclarant son œuvre achevée, L'Escargot entêté l'admoneste et lui ordonne de corriger son texte que l'absence de ponctuation et l'ignorance des conventions romanesques rend non seulement illisible mais – et c'est là son véritable péché littéraire – irrespirable : « 'c'est vraiment le désordre dans ce cahier, y a pas de points, y a que des virgules, parfois des guillemets quand les gens parlent, c'est pas normal, tu dois mettre ça un peu au propre, tu crois pas, hein, et comment moi je peux lire tout ça si c'est collé comme ça, faut laisser encore quelques espaces, quelques respirations, quelques moments de pause' » (*VC*, 194). D'autre part, lorsqu'il insiste sur la forme fautive de la lettre, le narrateur proclame son indifférence à l'égard de ce qu'elle dit – « j'ai ricané en me foutant du conte-

nu » (*VC*, 145) – pour se reprendre ensuite et affirmer son incompréhension devant une telle prose jargonnante.

En sus de son effet parodique, la rupture de ton obtenue par le virage stylistique des impersonnelles formules administratives au parler familier et vulgaire accentue l'incohérence du récit mais fragilise aussi la crédibilité du narrateur. Celle-ci est d'ores et déjà remise en cause par les accuses portées contre lui, reprises au style indirect libre dans un passage où chaque subordonnée, régie par le prédicat « paraître », renforce, paradoxalement, le véracité des faits que le narrateur voudrait réfuter : « il paraît même que j'arrivais toujours en retard en classe chaque fois que j'avais bu, il paraît même que je montrais alors mes fesses aux enfants pendant le cours d'anatomie, il paraît même que je dessinais des sexes géants au tableau, il paraît même que je pissais dans un coin de la classe, il paraît même que je pinçais les fesses de mes collègues hommes ou femmes » (*VC*, 141).

Deux causes animent pourtant le narrateur en mal d'autorité morale : la maltraitance de la langue et sa propre persécution, qui reprend en écho celles de tous les pauvres hères du *Crédit a voyagé*. Narrateur et ses compères rendent responsables de leur persécution non seulement les représentants du pouvoir mais aussi leurs proches : épouses, famille, amis, prêts à trahir pour des raisons triviales (appât du gain, désir charnel) ou sans raison, par pure méchanceté. Lorsqu'il cite les paroles sa chanson préférée, *Mourir pour des idées*, d'un « chanteur à moustache qui fume une pipe », Verre Cassé emprunte à Brassens son verbe acéré qui tranche à travers le brouillard idéologique et l'hypocrisie sociale :

> « *ils ont su me convaincre, et ma muse insolente, abjurant ses erreurs, se rallie à leur foi, avec un soupçon de réserves toutefois* », le même chanteur me disait encore très clairement, en guise d'avertissement, « *or s'il est une chose amère, désolante en rendant l'âme à Dieu, c'est bien de constater qu'on a fait fausse route* » [...] ce chanteur m'apprenait que les gens qui demandaient aux autres de mourir pour les idées étaient les derniers à donner l'exemple. (*VC*, 155, italiques dans le texte)

Ce sont les formes d'art « mineures » et la « paralittérature »[20] que le récit appelle à son secours dans les moments où son narrateur, pourtant féru de textes classiques et pénétré de l'importance de la vocation littéraire, confie ses angoisses et ses convictions les plus intimes. Aus-

[20]*Cf.* Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Seuil, 1992.

si la réaction des policiers devant un roman de San-Antonio satirise l'abus de pouvoir tout en offrant une représentation éclairante des périls qu'encourt la fiction au contact avec la politique :

> mes romans de San-Antonio auxquels je tenais beaucoup plus que ces bouquins que les gens coupés de la vie nous ont imposés comme unité de mesure intellectuelle, [...] ces voleurs ont tout pillé, ils ont même emporté le dernier roman que je lisais alors, *Journal du voleur*, et je suis sûr qu'ils croyaient qu'il y avait dedans des trucs pour apprendre à bien voler sans se faire attraper par la police (*VC*, 155).

Adeptes du sens littéral, les gardiens de la loi confisquent les œuvres de l'écrivain-dictionnaire, ennemi juré de la prison littérale des mots. Ce faisant, il est évident qu'ils reconnaissent à leur insu le danger des mots qui échappent aux conventions artistiques ou sociales, aux bienséances dirait-on. La bande dessinée, la chanson populaire, le roman policier, toutes formes de la marge, du superflu, du paralittéraire; s'y ajoute de temps en temps le jazz « les Coltrane, les Monk, les Davis et autres Nègres à trompette et clarinette ». L'éclectisme stylistique, corrélée à l'hétérogénéité des sources de l'imagination, fait de cette écriture un exemple de ce que Josias Semujanga appelle les « formes transculturelles ». Celles-ci revêtent souvent les apparences de la parodie, de l'ironie ou du fantastique envisagés sous l'angle de la « tricherie salutaire »[21] notamment chez les écrivains francophones qui souhaitent éluder l'alternative étroite de l'engagement ou de l'esthétisme :

> le va-et-vient entre les univers fantastique et réaliste crée un espace culturel où toutes les valeurs se rencontrent et s'affrontent, puis s'annulent. En suggérant une incertitude sur les fondements mêmes du récit réaliste et vraisemblable, le récit fantastique établit un rapport entre la mythologie littéraire et la mythologie politique moderne. Celle-ci se meut, en effet, dans un univers ubuesque [qui dépasse] le monde imaginable pour rejoindre le spectacle de l'Histoire dont la réalité échappe, dans la logique vraisemblable, à toute représentation, pour être le lieu de l'*innommable* et de l'*irreprésentable*[22].

---

[21] Josias Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, L'Harmattan, 1999, p. 138-139.

[22] « Désormais tout se passe comme si, pour être vrai, un roman devait dépasser les limites du vraisemblable qui réduit et schématise le réel, le nommable et l'Histoire. Comme si, pour dire *vrai*, il fallait mentir, et que, pour raconter l'histoire innomable dans sa réalité quotidienne ou romanesque, il fallait parler d'autre chose que de l'*imaginable* », *ibidem*, p. 138-139.

Le discours romanesque se constitue par l'accumulation des références – nommées ou suggérées, commentées, imitées ou transcrites – et par la farcissure[23] du récit à travers l'importation massive des formes narratives écrites et orales, ainsi que de l'écriture biographique et documentaire. Tout à la fois hommage et pillage, ce concentré de littérature française résumée dans un florilège de morceaux choisis est mis au service des besoins matériels des indigents. Outre la satire politique, l'échec de cette tentative de *captatio benevolentiae* par le recours à la grande tradition classique fournit une certaine leçon dont profitera le roman en train de s'écrire. Même si elle ne peut modifier la réalité des choses, l'écriture authentique, qui, romantique, naît de la souffrance et aspire à l'art, influe sur les existences de ceux qui sont le moins aptes à la comprendre. Mais il y a d'autres types de réception réservés à la littérature : le commentaire, l'interprétation – naïve ou savante, affectée ou réfléchie – et l'écriture, la création. Cependant, c'est à l'écriture qu'aboutit la véritable compréhension de la littérature, et celle-ci a différents visages, selon qu'elle se veut éloge de l'universalité et de la pureté du français classique ou qu'elle s'aventure dans l'inconnu d'une langue mélangée, démesurée, s'efforçant de retrouver la verve et la vivacité créative de Rabelais.

Fidèle à cette poétique ouverte, l'écriture d'Alain Mabanckou sollicite les registres du langage non seulement par des insertions fragmentaires, mais par l'utilisation massive des discours de recouvrement et d'autorité et par leur montage qui progresse de l'hétérogénéité vers la compacité. Les différents niveaux discursifs sont signalés par l'emploi systématique des conventions typographiques : les italiques pour certains passages en style indirect libre qui reprennent à l'envers le charabia patriotard, le style ampoulé ou les stéréotypes du langage administratif ; de même, pour les paroles des chansons et pour certains sous-titres, les autres étant mis en majuscules ; le texte en retrait à droite de la page pour les nombreuses inserts citant des sources extra-diégétiques écrites ou orales ou offrant des explications digressives ; les parenthèses pour les récits enchâssés. Dans les romans suivants, la compacité s'accentue, et elle acquiert un caractère métaréflexif, le texte des insertions servant de commentaire au processus d'écriture, souvent en référence aux autres œuvres de l'auteur.

---

[23] Propre à la littérature carnavalesque, elle se définit comme « la perte du sens de la mesure et le débordement ». Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Seuil, p. 367.

De ne pouvoir changer le réel, l'art d'Alain Mabanckou ne s'y dérobe pas pour autant, en l'approchant par ses marges littéraires, politiques, historiques et culturelles. La figure narrative du Verre Cassé réunit les deux rôles de l'écrivain francophone ; en tant que scribe ou chroniqueur, son devoir est de consulter les sources – témoignages directs et indirects, formes folkloriques, documents et récits historiques –, de soupeser leur véridicité et d'élaborer un récit objectif, mais en tant qu'artiste, poète ou romancier, il n'a d'obligation qu'envers la logique interne de son projet et se doit de rester fidèle à sa vision.

2. L'emprise du texte

Entre les tentatives de redéfinir le romanesque comme un discours éclaté, ouvert et voué à la remise en question de part en part de toutes ses composantes, d'un côté, et les différentes modalités d'insurrection contre la structure totalisante du roman, irrémédiablement compromise par la tyrannie de la représentation, de l'autre, le récit devient à l'époque moderne une forme apte à favoriser l'examen exhaustif des rapports entre la pratique et la pensée de la littérature. Aussi au lieu d'interpréter la popularité actuelle du récit comme un révélateur de l'affadissement du roman, on y verra plutôt une manière de reconduire et de relancer sa poétique, une crise nécessaire à laquelle la prose – cette « autre chose » vers lequel Michel Butor fait peut-être signe lorsque, cherchant à préciser la forme de son texte *Mobile*, il conclut « Ce n'était pas un poème au sens habituel, pas un essai non plus. Et en tout cas pas un roman. Donc c'était autre chose »[24] – fournit un espace d'évolution et de résolution.

La prose « pleine d'échos et de massacres »[25] de Linda Lê accomplit un devoir de mémoire, mais elle semble trouver son idéal dans l'extase du récit telle que l'entendait Bataille : « Un peu plus, un peu moins, tout homme est suspendu aux *récits*, au *romans*, qui lui révèlent la vérité multiple de la vie. Seuls ces récits, lus parfois dans les transes, le situent devant le destin. Nous devons donc chercher passionnément ce que peuvent être des *récits* – comment orienter l'effort

---

[24] Madeleine Santshi, *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1982 cité par Marc Gontard, art. cit., p. 287.
[25] Pierre Michon, *Vies minuscules, op.cit.*, p. 16.

par lequel le *roman* se renouvelle, ou mieux se perpétue »[26]. Jouant des contraintes narratives et de la liminarité imaginaire, elle propose une écriture qui confère à la narration le pouvoir de présence propre à l'énonciation poétique. Face à l'« événement herméneutique »[27] du poème, la prose se fait écriture de l'événement. Il y a quelques décennies, Adorno associait le triomphe de l'individualisme à la dissolution du roman : « la littérature biographique et plus ou moins pornographique largement diffusée est un produit de la décomposition de la forme romanesque »[28]. Pourtant aujourd'hui l'écriture mémorielle, qui relie le passé vécu au passé de l'art, ainsi que l'écriture extime, qui reconfigure les formes littéraires de la subjectivité contemporaine en fonction des paradigmes sociaux, arrachent la littérature aux conventions de la représentation et explorent les possibilités d'une prose à la fois proche et critique du « monde quadrillé, [de] la standardisation et [de] la répétition éternelle »[29].

Pour François Bon, écrivain dont le début avec *Sortie d'usine* en 1982 participe de la série d'événements éditoriaux ayant marqué à l'époque le rejet du carcan formaliste, la littérature est une « voie d'accès au réel » à condition qu'elle emprunte le chemin de l'« étroite et sauvage galerie ouverte à la prose d'aujourd'hui ». Ses récits et romans investissent les franges de la société et les marges de l'espace urbain (cités, prisons) grâce à une démarche fondée sur la « la collecte des signes du visible, et sur la collecte de paroles dans leur état de fait »[30]. Mais plutôt qu'une poétique de l'engagement, que des titres comme *Décor ciment*, *Mécanique*, *Paysage fer* ou *C'était toute une vie* feraient présager, les textes de François Bon, comme ceux d'Ananda Devi, relèvent d'une esthétique de l'incorporation des langues, des voix, des configurations idéales qui forment l'en-deçà de la littérature. L'écrivain explique ainsi son projet :

> C'est l'autre côté de cette limite que j'ai tenté d'explorer en créant les conditions que, là où cette réalité qui n'a pas de précédent dans la représentation écrite, ne la

---

[26] Georges Bataille, « Le Bleu du ciel », Avant-propos, in *Œuvres complètes*, tome III, Gallimard, 1971, p. 381.
[27] Jacques Derrida, *Schibboleth pour Paul Celan*, Galilée, 1986, p. 88.
[28] Theodor W. Adorno, « La Situation du narrateur dans le roman contemporain », in *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Muller, Flammarion, 1984, p. 38.
[29] *Ibidem*, p. 42-43.
[30] François Bon, *Exercice de la littérature. Formes neuves de récit pour une réalité transformée*, Berlin, Weidler Buchverlag, 2001, p. 13.

> produit pas d'elle-même, nous puissions confronter cette *frontière avant* de la littérature, là où, de Froissart à Céline, de Bossuet à Artaud, elle a toujours fait sa matière même de cet élargissement à son temps de la représentation inédite, aux représentations qui en surgissent, donc sans la médiation des formes établies de la littérature[31].

Dans *Parking* de François Bon, livre publié en 1996 qui réunit un monologue pour la télévision et son commentaire sous-intitulé « Comment Parking et pourquoi », venant d'évoquer l'écriture de Kafka, le scripteur réfléchit à la manière de « faire littérature de la frange la plus contemporaine de nos villes » :

> La fiction doit se présenter comme son contraire pour produire son propre espace de jeu. [...] Il se trouve que l'objet à décrire c'est le monde au présent. La photographie le révèle. La phrase doit procéder à un simulacre pareil. On travaille dans les représentations non constituées comme telles. Constituer le réel comme représentation suppose de disloquer aussi la syntaxe issue des représentations préexistantes. Mais qu'on y parvienne, et la démarche s'annule : on reconnaît votre art du documentaire ou du témoignage, une honnêteté de porte-parole. Et qu'on y parvienne insuffisamment, tout s'écroule dans la mauvaise poétique, on a fait du beau et du chanté sur ce qui ne demandait pas de chant, ou bien tout s'use dans les circonvolutions insuffisantes de l'empire figé des proses mortes. Pas de choix pourtant que marcher à cette frontière (*Pa*, 61).

Ce passage illustre aussi bien l'affirmation d'une écriture du présent entendu comme état quotidien et partagé de l'espace urbain et de ses franges géographiques et sociales, que le refus de certains principes et moyens de cette écriture qui concernent « la frontière floue et tenue entre création artistique et témoignage »[32]. Bon pose ici la nécessité d'une fiction « plus 'impliquée' qu'engagée » [33] qui aborde son objet, simultanément, en tant qu'entité à décrire, ou « révéler » et modalité de cette description, forme de représentation. À la manière de la photographie qui révèle la surface sensible du monde par le moyen d'images formées sur la surface sensible du film, sans l'intervention perceptible d'un agent, la prose doit offrir le simulacre d'une exis-

---

[31] *Ibidem.*

[32] Cyrille François, « Des littératures de l'immigration à l'écriture de la banlieue : Pratiques textuelles et enseignement », *op. cit.*, p. 150.

[33] La formule appartient à Dominique Viart qui explique la distinction : « en ce sens que l'écrivain s'immerge dans le monde et ne le regarde pas en surplomb tout armé des discours qui voudraient idéalement l'organiser », *François Bon. Étude de l'œuvre*, Bordas, « Écrivains au présent », 2008, p. 11.

tence immédiate, portant l'empreinte du présent, de ses gestes et de ses voix. Cependant deux écueils guettent ce projet d'écriture-empreinte : une trop parfaite représentation dévoile l'art de l'écrivain-témoin et sa poétique d'une littérature efficace, alors qu'une représentation ratée dévoie le réel par ses tentatives d'embellissement ou de transfiguration.

Il n'est point surprenant alors que Rabelais soit l'une des références majeures de la pensée littéraire de François Bon qui avoue avoir réservé à son œuvre « une étude privilégiée [...] parce que le recours à la fiction se fait en amont du roman comme forme établie, que l'élaboration des personnages ne se fait pas à partir d'une logique du sujet, dont la philosophie ne dispose pas encore, mais d'un seul concept de voix narrative, et pour une double conjonction unique : fixation progressive mais synchrone de la langue »[34]. L'intérêt particulier pour ce précurseur vient du fait que dans sa figure littéraire se conjuguent le monde, le langage et l'imprimerie. Entre ces trois entités, des relations complexes se tissent qui font de Rabelais le maître d'une écriture exemplaire, actuelle. L'auteur du *Pantagruel* invente un langage littéraire qui s'empare du monde et le transforme tout en incorporant à cette efficace les pouvoirs de la nouvelle technologie de son temps. Voyant dans l'invention de l'imprimerie un bouleversement semblable à celui urbain des trente dernières années, Bon souligne dans l'œuvre de son modèle « une rupture accélérée [...] d'une œuvre qui s'écrit comme de l'intérieur d'une telle frontière, et en produit les stratifications »[35]. La prose contemporaine, issue d'une époque aux mutations radicales où l'empire des images et l'ingérence des « savanteries » menacent l'espace de la littérature[36], doit « s'élever à hauteur de ce qu'elle désigne », au risque de « son propre paraître » œuvrant « contre l'inventaire établi des formes et le statut précaire des livres » (*Pa*, 59). Aussi l'écrivain en fournit-il un exemple éclairant dans projet d'écriture inspiré d'un séjour de quatorze mois au quator-

---

[34] François Bon, *Exercice de la littérature*, *op. cit.*, p. 10.

[35] « Rabelais lancera d'incroyables cheminements du verbe, pour établir sur l'inconnu du corps des propositions de langage prise à l'activité de l'homme transformant le monde », *ibidem*, p. 11.

[36] « Le monde des images à passivement consommer, les écrans récupérant jusqu'à l'inondation un monde traditionnel de récit que la littérature a laissé pour compte (Faulkner initiant à des marchandises plus radicales), et la massive disproportion de savanteries où sous prétexte de sciences humaines tout s'écrit dans une moulinette barbare, ont rongé dans la piste anciennement dévolue au dire littéraire ». (*Pa*, 60)

zième étage d'une tour de la cité Karl-Marx à Bobigny, ville grise dont le résultat, *Décor ciment*, représente une « remontée de la langue ».

Selon une autre formule de *Parking*, l'écrivain contemporain emprunte l'« étroite et sauvage galerie ouverte à la prose d'aujourd'hui », pour faire advenir un idéal ni formel ni édifiant mais substantiel au sens étymologique, de ce qui soutient l'apparence sensible. Bon n'emploie pas ce terme mais il me semble adéquat pour désigner ce que l'auteur de *Parking* appelle ailleurs, « l'accès au réel par quoi la phrase de Proust ou la phrase de Faulkner se rendaient poreuse leur articulation au monde qui faisait leur contenu même »[37]. On peut voir dans cette tournure étrange une circonlocution trahissant la difficulté du contemporain à s'exprimer clairement sur l'excellence du style de ses prédécesseurs, véritable ironie de la tradition littéraire par où tout héritier réclamant expressément son legs en est forclos. Cependant l'anastrophe qui fait de « poreuse » le complément du verbe réfléchi par la dislocation du syntagme nominal, signale l'implication réciproque des gestes de saisie et de projection dans la construction d'un langage littéraire sans oublier de souligner le rôle qu'y joue l'imbrication syntaxique. Au sujet de *Paysage fer*, chronique du voyage quotidien Paris-Nancy à travers une réalité moderne, industrielle, chaotique et ritualisée, l'écrivain insiste dans un texte publié dans la revue *Scherzo* sur ses recherches pour découvrir « comment un texte prend emprise, autonomie, lumière et puissance ». À propos de *Paysage fer*, évoquant les catégories de « langue, scansion, assonance et structure » par où un texte affirme « sa propre nécessité », Bon avoue : « Une grande part de ma réflexion, c'est plutôt la grammaire »[38]. C'est là que réside la porosité de la phrase qui la rend transparente et opaque à la réalité environnante, faisant d'elle un espace-frontière permettant le transfert de substance entre les mondes.

Avec et dans la phrase s'achève et s'accomplit le travail du style propre aux écritures contemporaines[39]. C'est sur son organisation in-

---

[37] François Bon, *Exercice de la littérature, op. cit.*,p. 13.
[38] *Scherzo*, n° 7, 1999, p. 7.
[39] Sur les débats qui opposèrent, pendant la première partie du XXe siècle, les tenants d'une définition syntaxique aux défenseurs d'une définition lexicale de la littérature, *Cf.* Gilles Philippe, *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française (1890-1940)*, Gallimard, 2002. À noter aussi les remarques de Gérard Dessons : « La phrase, plus encore que le mot, est une des notions les plus ambiguës et les plus problématiques auxquelles se soient confrontées les diverses descriptions

terne de même que sur son traitement textuel que se concentrera mon analyse. Unité syntaxique, la phrase constitue aussi une unité de lecture et, en tant que telle, elle se distingue du concept pragmatique d'énoncé qui désigne la réalisation de la phrase dans une situation donnée. Pour l'approche sémantique, la phrase est l'élément constitutif du texte, tandis que pour la pragmatique, l'énoncé représente l'unité minimale du discours, lui-même attribuable à une seule ou à plusieurs instances énonciatives ; elle « transforme le discontinu généralisant du signe en continu spécifiant du discours »[40]. L'étude des modalités d'énoncé et celle des modalités d'énonciation désignent, la première, le jugement logique ou appréciatif que le sujet de l'énoncé porte sur la proposition de base, la seconde, les relations entre énonciateurs exprimées par les fonctions syntaxiques comme l'assertion ou l'interrogation. Chaque style se caractérise par une signature phrastique qui suppose une mise à l'épreuve des limites concrètes (expansion ou concentration) ou abstraites (diverses formes d'agrammaticalité) de la structure langagière. Parce qu'il mobilise et combine les facultés visuelles, auditives et sémantiques du langage, le mouvement de la phrase met en scène la « dramaturgie du sens » :

> Le divorce entre une conception empirique de la phrase – délimitée par des marques sensibles – et une conception théorique – où la phrase est définie par sa cohérence structurelle – nous enseigne ceci : dans la phrase coïncident un espace de configuration défini par ses contours (où virtuellement tout entre en rapport avec tout) et un espace de relations linguistiques (où des rapports entre éléments sont définis)[41].

Pour employer une distinction proposée par Régine Robin, François Bon refuse l'écriture de la différence et de la mise en valeur identitaire afin de se situer dans l'horizon de l'altérité, se laissant informer, habiter, empreindre par la parole autre. Régine Robin étaie cette idée lorsqu'elle écrit :

> il faut très fortement établir une distinction entre différence et altérité dans le 'traitement' de l'autre et son inscription dans sa propre écriture. La différence se pense en unité discrètes. Elle est localisable, assignable, repérable. Elle peut être décrite,

---

du système de la langue. Tiraillée entre des définitions, logiciennes, énonciatives, son histoire est en fait celle des conceptions du langage ». *Cf.* son article « La phrase comme phrasé », *La Licorne*, n°42, 1997, p. 41-53.

[40] Gérard Dessons, « La phrase comme phrasé », *op. cit*. supra., p. 43.

[41] Laurent Jenny, *La Parole singulière, op. cit.*, p. 172-173.

> définie avec sa spécificité, son ensemble de traits. Pas d'irréductibilité, pas d'opacité, pas d'excès de sens. La différence est transparente. Différence de sexes, des cultures, des langues. Le droit à la différence. La langue identitaire va alors s'affirmer dans sa différence, son irréductibilité. L'altérité est ce qui échappe à l'assignation, ce qui ne peut se définir totalement, c'est le sens qui fuit, qui excède, c'est ce qui ne peut être maîtrisé. L'altérité, c'est ce qui forme le sens de l'impossible, en particulier de l'impossible de l'être-langue comme ces quatre impossibilités dont parlait Kafka. L'écrivain n'a affaire qu'à l'altérité de la langue, des langues, dans la langue. Dès qu'il se convertit à la différence, il perd le sens de ces impossibilités de l'écart sans lequel il n'est pas de création[42].

Publié par le même auteur en 1997 aux éditions Verdier, *Prison* est une tentative de libération de la langue en six parties correspondant aux six hommes du Centre de jeunes détenus de Bordeaux où le narrateur organise des ateliers d'écriture, une expérience qui renforce l'authenticité documentaire du récit. On entend les témoignages de Jean-Claude Brulin, Christian, Tignass, Sefia, Ciao et de nombreux anonymes – *post-mortem*, pour le premier, en présence pour les autres. Leurs récits de vie livrés de vive voix ou par écrit sont incorporés au récit-cadre de manière fragmentaire, syncopée, nerveuse. La stratégie citationnelle repose sur les conventions typographiques et la teneur de la parole d'emprunt. D'une part, des citations signalées par guillemets alternent avec les insertions brèves, en italiques, au corps du texte ; d'autre part, les passages étendus qui font entendre la voix de l'autre, avec son rythme et son souffle, mais dont la langue a été conventionnellement corrigée, contrastent avec les courts extraits qui exhibent les idiosyncrasies des informateurs, leur faute où « la faute de langue est faute dans le système normé de l'ordre grammatical ». Dans ce dernier cas, l'on peut véritablement parler d'une écoute « dans les mots [de] ce qui empêche la langue de se socialiser », à savoir l'ordre au nom duquel la parole est interdite y compris par les sujets à l'égard d'eux-mêmes[43]. Car si le but déclaré du livre est de dépasser le manichéisme moi/eux « non pas pour un besoin effectif de ce partage mais pour le malaise où il nous met, parce que cette route où on fuit, on la porte en nous aussi et c'est depuis ce malaise nôtre que nous définissons la frontière et qu'eux, qui se retrouvent derrière, nous en imposent en retour violence » (*Pr*, 68), son actualisation relève tout autant d'une

---

[42] Régine Robin, *Le Deuil de l'origine, op. cit.*, p. 46-47.
[43] Dominique Viart, *François Bon. Étude de l'œuvre, op. cit.*, p. 97.

libération des voix reléguées aux marges du système grammatical et social que d'une assimilation de ces mêmes voix au système littéraire.

L'écriture littéraire sert d'interprétant à la parole fautive, nombreux étant les exemples où celle-là glose celle-ci, après l'avoir reprise dans le corps du texte. Dans la troisième partie, intitulée « Cinquante-trois fois la faute », on trouve le passage suivant où les mots d'un détenu sont retranscrits en langue standard avec l'original restitué entre parenthèses. « Celui qui écrit dans l'ordre : 'Moi, ma voiture plus ma femme j'avais une belle vie' (*Moi ma voitur + mas femme j'avais une Belle vis*) et qui pourtant est capable d'écrire aussi : 'Premier jour au parloir, à la fois j'étais choqué et l'autre humilié devant mon père' » (*Pr*, 61). La retranscription, brève, est accompagnée de commentaires qui mettent en valeur un aspect frappant de chaque corpus pour ainsi dire, car même anonyme, chaque auteur est identifié selon la singularité de sa production : le contraste des styles, la disjonction temporelle, les échos inattendus d'une œuvre littéraire – souvent étudiée dans les ateliers animés par le narrateur, le sens de l'histoire, l'association insolite d'images ou l'irruption soudaine d'une phrase « qui semble amener à notre surface du présent toute l'obscurité souterraine du monde » (*Pr*, 61). Cette même partie est composée, ainsi que son titre l'indique, de fragments appartenant à cinquante-trois sujets anonymes que le narrateur reprend directement ou indirectement, après avoir introduit chacun d'entre eux par un démonstratif : celui-là, celui-ci, ceux-ci, celui qui. « Celui-là raconte l'histoire du camion » (*Pr*, 46), « Celui qui faisait les marchés avec de la bimbeloterie » (*Pr*, 50), « Celui qui de Brest voulait prendre le train pour Bordeaux » (*Pr*, 51), « Celui qui était venu d'Alger dans un ventilateur de cargo » (*Pr*, 52). Le cadrage répétitif ramène tous les sujets au même dénominateur commun reflétant bien leur statut de détenus réduits à ce qui, à l'égard de la loi, fait d'eux une collectivité indistincte de délinquants. Par opposition, chaque paragraphe informe son thème anonyme de détails particuliers, d'informations fulgurantes et précises, qui individualisent la figure de chaque détenu par son propos, par ce qu'il dit autant que par sa manière de dire : le vol du camion n'a d'explication autre que le déni absurde du jeune homme qui se défend, contre toute évidence, en répétant « *ce n'est pas moi* »; pour le marchand de bimbeloterie près de la faillite « un jour il y avait eu du couteau » ; au lieu de prendre le train pour sa base aérienne de Bordeaux, un soldat prend la voiture et roule toute la nuit, écopant « 'huit semaines de taule pour dix minutes

de retard' » ; un clandestin algérois voulant aller en Italie se trompe de panneaux indicateurs et finit dans le Jura.

La toponymie sustente le discours narratif en faisant de la géographie la respiration, au sens musical, ou le phrasé du récit. Les noms de lieux, de pair avec les appellations culturelles (noms d'entreprises, de commerces, slogans publicitaires) forment un réseau qui encadre l'errance des personnages et le voyage du narrateur. Aussi ses déplacements réguliers dans le train Paris-Nancy sont-ils rythmés par « le nom Commercy, le nom Bar-le-Duc, et à Vitry-le-François indication au haut-parleur (chaque semaine la même phrase) de la possible correspondance pour Saint-Dizier comme ailleurs la possible correspondance pour Chaumont » (*Pr*, 11). Ils échangent leur fonction indicielle contre une fonction substantive[44]. Ce sont eux qui rendent sa réalité à l'histoire, une réalité qui n'est à prendre ni au sens documentaire ni au sens réaliste, mais au sens d'une configuration narrative qui n'existe que grâce à son déploiement dans un espace imaginaire dégagée de sa dimension abstraite ou décorative :

> Les noms qu'on enregistre peu à peu sur une page réservée du carnet noir sans se préoccuper de l'ordre des villes, parce qu'ici les noms semblent moins abîmés qu'au bord des routes, qui prônent désormais surtout les entrepôts de choses à bas prix par enseignes vulgaires et panneaux de publicité sans cesse renouvelés pour de mêmes pacotilles. Les noms qu'on voit du train sont des noms stables, peints une fois pour toutes : on a relevé Pouchard Tubes Pantin Les sanitaires briairds Vidal et Champredonde Fimag encadrements Hardy-Tortuaux (avant Méaux) Mécamarc Malbate Cercle vert Melitta Ageca produits adhésifs Westphalia Separator (Château Thierry) Legras Industrie Technomat (Épernay) Boban silos Samivat machines agricoles Sarreguemines Bâtiment Royal Canin Ober bois et placages Transports du Pathois (Vitry-le-François) Smurfit Fermolor Tuiles Huguenot Meuse Métal Perin frères (Révigny) Varney Industrie Troc 55 Stein-Heurtey Sirei et Medi Est plus Bergère de France (Bar-le-Duc) Gédimat Collot Compagnie de

---

[44] « Rares sont les noms qui viennent jusqu'au train, le pays n'a pas de nom, il n'est plus rien qu'images et affiche partout comme le territoire pourtant total de ce que l'homme entreprend sur la terre à chaque mètre carré qu'il la transforme, c'est la carte seulement qui restitue litanie de noms invisibles. On a tellement ralenti qu'à reprise de vitesse on colle à la rivière, courbe à droite, courbe à gauche, on a remonté vers le nord-est quand la ligne droite aurait passé à Montmirail à trente kilomètres de là au sud, après Fossoy on passe lentement quelle gare minuscule dans sa plaine on est à Mézy avant Courtemont puis Dormans, Mareuil-le-Port, Port-à-Binson, Troissy-Bourquigny, Courthiézy, Passy, Barzy, Crézancy, Œuilly, La Chaussée et Mardeuil : pour chaque nom des minutes de champs vides et de forêts en broussaille ou combien de kilomètres près de la rivière brune ». (*Pr*, 22-23)

> produits textiles Munch Industrie Maintenance CGIL Steiner matériaux Tréfileurope (Commercy) Neweu International (Pagny) et encore quand on avance Société de Menuiserie Générale René Utard Lerouville Danzas Petitcolin Charbon fuel Kelin Dupont Rolin-Mathiot Galerie du Meuble Bière de Tantonville Les bières Croix de Lorraine (Toul) Produits réfractaires Pousseur (Liverdun) encore Simotra Algeco et Transcéréales puis Coopérative de Vaucouleurs Fermolor La Trocante Gilliotte STV Marbrier funéraire Martin Joyeuses Fêtes (Frouard) et Ouest Isol puis CPI profils creux profils soudés Bar Restaurant de l'Est (Champigneulles) Vente de matériel électrique Électricité générale Alarmes À louer À vendre Neuf bureaux activités Les sanitaires briards encore Promocarte. (*Pr*, 39-40)

La nomination devient ainsi la charpente paradoxale d'un récit qui se déroule dans un espace fixe et fermé. Moteur d'un récit compensatoire et rédempteur, le nom propre est soumis à un dérèglement systématique de sa fonction de désignateur rigide ; au gré de la paronymie, de l'homonymie, comme des métaplasmes et des paronomases, les vocables se diffractent et se diffusent dans le texte en dénonçant l'insuffisance ontologique de la nomination : « La géographie c'est ce qu'on ne connaît pas parce qu'on n'en a pas fait pour soi-même territoire, les noms ne dessinent rien, pas de directions, pas de lignes ni possessions, ils ne sont pas nôtres encore, quand bien même les choses qu'ils recouvrent [...] » (*Pr*, 23).

Tout en convoquant l'hétéroglossie sociale, le récit ne franchit jamais la frontière polyphonique. Son but n'est pas de céder sa parole aux personnages mais de ramasser la leur dans une écriture-réflexion : à savoir une écriture qui reflète la pluralité des voix contemporaines en choisissant un angle de vue inférieur, celui des déclassés sociaux, et qui réfléchit en même temps à leur puissance littéraire. Cette réflexion touche à l'emploi que les personnages font d'un rythme, d'une image, d'une diction qui éveillent la mémoire des œuvres aussi bien qu'à la manière de restituer le propre de ces voix autrement que par leur mauvaise poétisation pseudo-réaliste ou leur reproduction documentaire. Les rares occasions où le texte use du second procédé s'expliquent non par une quelconque curiosité ethnographique pour le jargon des détenus ou pour la parole en souffrance mais par un trait de style exceptionnel qui marque dans le texte la présence d'une intentionnalité auctoriale. Il est ainsi du détenu qui, profitant de l'inattention de l'animateur, supprime la ponctuation de son texte, lequel acquiert *a posteriori*, une nouvelle valeur – on serait tenté de dire littéraire, ne serait-ce la réserve du narrateur à cet égard, qui se contente

de transcrire et de cadrer le texte, sans lui attribuer de qualificatif artistique ou autre.

> « *Et pourquoi je suis en prison s'est qu'il me fallait de l'argent pour le commerce que je voulait ouvrire et l'or d'un Bisnesse avec un copain sa sais mal passer et on a n'est venue au main et il a trébucher et il ma tirer ver lui est le couteau que je portée et tombée de ma poche et il la ramassé est sur la peur je lai retournée plusieure foits sur lui mais envant quont n'en vient au main il m'avais menacer moi et ma famille alors quant je les vue quil sestait enparus de mon couteaux saitaient moi ou lui mes aujourd'hui ses moi qui se retrouve en prison et si saurait était moi qui serait mort ses lui que vous aurait trouver à ma place* » (*Pr*, 15, italiques dans le texte)

La matérialité de l'écriture est présente aussi bien dans le prétexte narratif du récit – le narrateur anime des ateliers d'écriture dans un centre de détention – que dans le discours narratif et les commentaires du narrateur au sujet du travail des participants aux ateliers. Aussi certaines phrases font-elles résonner dans la langue des sonorités que le narrateur souligne scripturalement et soupèse critiquement : « Le mot *couteau* et la faute de grammaire : 'Quand il s'était *emparu* de mon couteau' » (*Pr*, 15), « l'un d'eux ici avait écrit ça dans son texte, *le rejet est venu très tôt pour moi* » (*Pr*, 18), « cette étrange manière d'évincer l'univers sujet dans le concassage du monde : *Malgré mon abandon du côté de ma mère* » (*Pr*, 19). Le discours narratorial évite les lieux communs de l'exotisation sociale : la parlure des détenus, son agrammaticalité accidentelle et ses tours inhabituels, ne sont relevés que lorsqu'ils secouent la langue – et la pensée de la langue – en l'empreignant d'une vision ou d'une manière singulière. Le narrateur insiste d'ailleurs sur la relation entre renouveau verbal et puissance :

> Phrase qu'on a si souvent entendue dans de pareilles conditions qu'on laisse faire sans répondre, commençant simplement à prendre en note ce qu'il continue de dire, s'appliquant, soi-même maintenant, à simplement rendre évident qu'on note exactement et au mot à mot ce qu'il veut bien dire, ponctuations et silences compris, et donc que maintenant il ne s'agit pas d'une conversation dont on ferait trace, mais d'un monde créé comme on ferait d'une caméra survolant le monde silencieux et terrible de ce qui est. (*Pr*, 76)

Cependant l'exercice suscite des réactions diverses parmi les détenus. Certains, récalcitrants, inscrivent leur refus sur la page noircie : « 'Je n'aime pas *votre* écriture' » (*Pr*, 55). D'autres, tel l'homme signalé par le personnel de la prison comme un « *détenu très dangereux* » et qui s'avère être « simplement un jeune type à phrases très

brèves », le vident de sens en se contentant de produire des lignes « d'une telle maîtrise qu'elles ne disaient jamais qu'un strict miroir de l'exercice » (*Pr*, 57). D'autres encore, comme le surnommé Tignass, s'emparent de l'écriture et y font résonner ce qui reste autrement indicible :

> « Et pitié maintenant, pitié de ce malheureux maintenant que ploie sur nous si terrible erreur, pitié quand on n'est plus derrière ses propres mains qu'un déchet, on a rompu à son devoir et plus rien pour renouer, pitié. Affublé de tel surnom pourquoi ça vous poursuit où que vous alliez, ce surnom qu'on m'a donné cité Lumineuse (la cité de Bacalan récemment détruite à la boule beaucoup y avaient passé ou grandi) et là je n'étais plus cité Lumineuse mais rue des Douves dans la maison vide c'est là qu'on dormait, j'avais rejoint ceux qui y vivaient, dans la maison vide c'est là qu'on dormait [...] mais j'ai parlé de l'île de Ré, que j'irais dans l'île de Ré, pitié quand on ne peut plus faire que ce n'ait pas eu lieu, cela qui s'abat et qui traverse plus large que nous-mêmes... » (*Pr*, 13).

Sur une page et demie, en deux longues phrases portées par un souffle qui rappelle Saint-John Perse ou Yves Bonnefoy, présent dans le texte grâce à la mention faite à la rue de Douve, le texte récite et scande l'errance imaginaire d'un jeune homme ayant quitté sa cité pour squatter une maison tout en songeant s'échapper ailleurs. De ce passage à incipit et clausule aux allures bibliques se dégage une angoisse qui n'est plus celle de l'individu hanté par le regret, mais celle de l'être humain en souffrance devant les forces mystérieuses innommables autrement que par des fulgurances hyperboliques.

Une forme extrême de l'exercice, reflétant la condition hybride de *Prison* – le texte contient un long monologue narratorial intercalé de voix étrangères – apparaît dans la quatrième partie, « L'Idée de la route », qui thématise la question de l'écriture et notamment son sémantisme ambigu. Car écrire suppose d'abord posséder une compétence technique, savoir tracer les signes de l'alphabet et les assembler en un système signifiant. Dans le cas paradoxal des quasi-analphabètes participant aux ateliers d'écriture, pour qui celle-ci se réduit à une gestuelle inaccessible – « tenir le crayon », se tenir devant la page blanche –, l'entreprise du narrateur risque de paraître incongrue malgré des objectifs prétendument modestes : « J'avais demandé simplement [...] que je souhaitais une sort d'arrêt ou de bilan, sur une grande feuille divisée en neuf cases, de trouver autant d'incises qui soient le rapport qu'ils entretenaient chacun avec ce mot même d'*écrire*, et les livres lus et ce qu'on écrit pour soi, la lettre qu'on déchire plutôt que

de l'envoyer et le mot qu'on se fait piquer à l'encre sur la peau » (*Pr*, 78). Des phrases émergent en réponse au devoir sur les rapports intimes, matériels, épidermiques ou intellectuels à l'écriture – la tournure qu'emploie le narrateur pour introduire la nouvelle série de citations est délibérément impersonnelle. « Écrire, çà fait quelque chose à l'intérieur de soi », « Car parfois les mots sont sensibles », « J'aime plutôt dessiner » ou encore « Lire rien que quand on écrit : on lit ce qu'on marque » (*Pr*, 79) exemplifient la complexité de ce que le narrateur appelle à répétition les « gammes de réel » auxquelles se livrent ses élèves. La réponse la plus directe est pourtant donnée par celui qui ne sait tenir le crayon mais « détachait un à un les mots pour bien parquer qu'il ne parlait pas mais qu'il dictait de l'écrit » (*Pr*, 78). Ce n'est pas dans le contenu de la confession que le personnage mesure la distance parcourue entre un avant sans écriture et un maintenant, où il sait marquer nom et « des mots que j'écris un peu », mais dans sa compréhension d'une différence fondamentale entre l'écriture et ce qui ne l'est pas.

La différence ne réside ni dans la matérialité du texte fixé sur la page ni dans la conformité aux règles grammaticales et encore moins dans le recours aux artifices du style, bien que ceux-ci fournissent une propédeutique indispensable autant par leur contenu positif que par l'écart qu'il marque entre leur apprentissage abstrait et la réalité qu'il prétend façonner : « On leur dit *soir bleu*, et c'est entrer comme en grand tableau muet de toutes les fureurs du monde, ce sont pourtant ici corps silencieux et morceaux de vie lente, dans sa parole seule ces échappées » (*Pr*, 74). Le propre de l'écriture repose dans le « malaise » en fonction duquel chacun définit sa « frontière » entre soi-même et « eux, qui se trouvent derrière, [et qui] nous en imposent en retour la violence », c'est-à-dire qu'elle établit une ligne de partage entre la parole nécessaire, inéluctable, confiée dans l'urgence et celle qui a le loisir d'être, apportant un renseignement utile et prévisible. Comme le fait entendre la question tant de fois entendue « 'C'est ça monsieur qu'il fallait dire ?' », les sujets ressentent cette double emprise d'une activité imprévisible, objective, libérée de toute considération édifiante ou moralisante grâce au « fait même d'écrire alors comme on fait la route, avançant devant soi et changeant à mesure la réalité qui se donne, dans l'objectivité de cette marque, et [à] la liberté aussi de laisser arrière soi ce qu'on ne veut plus » et en même temps

absolument subjective révélant « rien d'autre qui ne serait à soi-même personnel » (*Pr*, 80).

Ciao, protagoniste en quelque sorte de cette partie du livre, qui, guère analphabète, se montre pourtant rétif à l'écriture, raconte son errance de Paris à Marseille, de Dunkerque à Bordeaux, la hantise de la route et sa leçon sur l'impermanence du monde : « 'tu ne reprends jamais la même route, elle t'emmène quand même à Paris mais c'est pas la même route, il a suffi d'un moment où la route n'est pas la même' » (*Pr*, 68-69). Le narrateur qui note ces propos, dictés dans la conscience de l'écriture, s'y attarde mais ne remarque ni leur rythme ni leur association insolite, comme d'habitude lorsqu'il commente telle ou telle formule surgie de nulle part sous la plume de ses élèves, comme cette prétérition qui éclaire, sans trahir, les raisons de l'errance : « 'Ce qui pousse aux voyages je n'en parle pas, parce que ce n'était pas dans l'honnêteté.' » (*Pr*, 69) L'homme choisit attentivement ses mots non pour composer un texte mais pour en dire « l'obstacle », pour faire signe vers ce qui reste « en amont » et empêche ou invalide l'existence du texte, ce qui ne vaut pas d'être dit. À l'instar de nombreuses autres histoires qui sillonnent les pages de *Prison*, celle de Ciao révèle une autre signification de l'écriture, entérinée dans l'expression « ce qui est écrit »- le destin, la fin imprévisible et inéluctable à la fois : « 'Le destin, c'est quand tu commences à faire quelque chose et qu'il t'arrive des choses que l'on n'avait pas pensé à faire. Tu pars, tu vis ça, et au bout de huit jours ça s'arrête, tout s'arrête.' » (*Pr*, 73)

Si, grâce à une focalisation variable, le texte attribue l'urgence de l'écriture à ses « informateurs » – à ceux dont les histoires et les paroles investissent et modèlent le récit-cadre, celle-ci se situe davantage du côté du narrateur :

> C'était, non pas celui qui était, écrivant, la prolongation silencieuse de ce que je recevais, les phrases dans ma tête le temps même qu'il m'en dicte d'autres, celles que je leur remettais la semaine suivant, dactylographiée et mises en page mais sans rien de changé, rectifié ou modifié, mais là, maintenant, le dernier texte qu'il m'ait laissé, cette fois où tout fier il semblait avoir déjà échappé au sort commun (il serait libéré le vendredi suivant). (*Pr*, 78)

D'entrée de jeu, ainsi que le montre la description de son arrivée au centre de détention, son entreprise engage le recouvrement d'une double mémoire, celle des histoires emprisonnées et de son propre

passé dont il retrouve les traces sur les mêmes lieux. La première partie, « Pour un motif futile », qui se concentre sur la figure d'un ancien détenu, Jean-Claude Brulin, « planté » dans un squat peu après sa sortie de prison. Deux phrases qui décrivent l'ensevelissement des corps et des vies secrètes derrière les murs des rues et des maisons, manifestent le lien entre le retour sur les lieux du passé et la mise à jour d'une histoire enfouie :

> Et, quand quelqu'un passe, le pas sonne longtemps dans la rue droite, ailleurs la ville est blanche sous le ciel bleu et j'avais froid, le jour a oublié les fureurs de la nuit et les maisons fermées ne disent rien de leur histoire au-dedans. [...]
>
> Cette image je l'avais gardée en tête (presque vingt-cinq ans plutôt, alors élève à l'école d'ingénieur en mécanique), l'image précise de cette cour revenait brutalement à cause d'empilements de cercueils blancs, là debout, dans cette cour où ils venaient d'être livrés. (*Pr*, 10)

Prison commence ainsi par un exercice d'écriture qui range le narrateur au rang des disciples des ateliers d'écriture dont il est l'animateur – vocable significatif remplaçant ceux de maître ou de professeur de l'enseignement traditionnel. La première partie du récit s'achève sur une longue autocitation dont la substance mémorielle et le ton sobrement évocateur accentuent son statut d'hypotexte :

> Brulin, Jean-Claude Brulin, ici où on survit par un surnom, lui n'en affichait pas, quelle mémoire pour un nom qui s'en va, j'aurai mémoire de Brulin et ce sera la stèle faite autour de ce qu'on ne saura pas, personne, ni même celui qui en face tint la lame et aujourd'hui l'a remplacé derrière les pages blanches où s'écrire, parce que ce qu'il voulait dire il ne le savait pas lui non plus mais quémandait de trop près, lui-même avec qui il aurait fallu se pencher combien de semaines encore derrière ses lunettes cassées sur sa page remplie à l'encre bleue mais à vingt-quatre ans il n'est pas temps de se retourner sur les erreurs faites [...] (*Pr*, 29)

De contenir une histoire en germe, le passage cité n'en est pas moins proche des devoirs que le narrateur fait écrire aux détenus comme Brulin. On y reconnaît aussitôt le sujet imposé, en l'occurrence « évoquer une vie à partir d'un nom » (à s'autres occasions c'était la route ou l'écriture); on y reconnaît également le commentaire narratorial, réservé mais ferme, qui expose la leçon muette de tels exercices « Avoir ajouté un nom à la si longue liste qu'on se fait chacun des absents au monde ». Cependant, d'autres marques apparaissent qui tracent une frontière ténue mais nette entre écriture et littérature : la longue phrase sinueuse mais symétrique, fidèle à son sujet

qu'elle semble immerger dans une masse factuelle – âge, lieux – et descriptive – objets imaginés et gestes hypothétiques – mais qu'elle ramène constamment à la surface du texte grâce aux déictiques; le large détour des relatives et circonstancielles entaillé par quatre « et » qui marquent non pas la coordination mais un changement de degré, le saut à un autre niveau d'intelligibilité du texte. Une tension croissante s'en dégage dont le point d'acmé réduit cette belle construction à une litote : « 'je ne saurai rien de plus, le nom de Jean-Claude Brulin et je n'aurai rien su d'autre' » (*Pr*, 29).

Une semblable tension irrigue le roman *Ève de ses décombres* de l'écrivaine mauricienne Ananda Devi[45]. Porté par les voix de quatre adolescents du quartier Troumaron à Port-Louis, la capitale de l'île Maurice, le récit témoigne d'une existence marginale, errante, tiraillée entre espoir et désœuvrement. Vivant à la lisière de la ville tentaculaire qu'ils appellent « la noire, la vilaine [...] défigurée par des formes grotesques [...] l'infranchissable dans ses marées humaines » (*ED*, 67), les jeunes gens dénoncent une réalité sordide, cachée sous les apparences de la modernité et du progrès, un « lieu gris », un marécage mal dissimulé par les immeubles en déréliction. Lieu honni, Troumaron au nom à la fois péjoratif – entonnoir, « goulet où viennent se déverser les eaux usées de tout un pays » – et mémoriel – rappelant le geste ancestral de marronnage, de fuite vers la liberté – est pourtant lieu d'ancrage, comme l'avoue Savita, amie d'Ève : « Troumaron était mon lieu, ma peine et mon ancrage. Je ne connaissais rien d'autre. J'avais grandi ici » (*ED*, 63). Pour ceux qui rêvent de s'enfuir, le quartier est la prison d'un « gribouillis d'humanité » tragique, victime du verrouillage historique et d'un atavisme cruel.

Les quatre « voix » du roman son Ève, Sad, Clélio et Savita. Chacun s'adresse à un interlocuteur absent ou à l'un des trois autres, mais leurs récits restent séparés, chacun étant enfermé dans sa parole malgré la continuité des faits racontés et une cohérence de l'ensemble émanant des correspondances et des harmonies entre leurs témoignages. Sad[46], bref pour Sadiq, est le raisonneur passionné, le manieur des mots ainsi que le montre cet échange avec Ève :

---

[45] Ananda Devi, *Ève de ses décombres*, Gallimard, 2006.

[46] La fin en miroir « Je suis Sad, comme mon nom. J'entre dans sa dérive. Personne d'autre que moi ne peut suivre le nuage qui porte son nom » (*ED*, 148).

> Tes mots, dit-elle, empruntés à d'autres, t'aideront à embobiner les gens. C'est sûr, tu t'en sortiras.
> Cela m'énerve de l'entendre dire çà.
> Si je les utilise, dis-je, ce sont les miens. Je les réquisitionne. Les mots n'appartiennent à personne. (*ED*, 107)

La rencontre avec Rimbaud, introduit par une jeune professeure lors d'un cours de littérature dans une atmosphère d'indifférence tapageuse, ouvre à Sad les portes d'une parole vive, agissante, dans laquelle il retrouve un univers étranger mais qui s'avère aussi étrangement familier par sa misère, sa révolte, sa rage et son espoir. Cet événement est narré par Sad dans un mélange de langue jeune, franche et naïve, et de réflexion profonde sur l'événement ontologique qu'est la poésie :

> Je me souviens du jour où je me suis séparé en deux : en cours de français, la prof, une jeune femme maladive aussi jaune que ses blouses poussin et qui n'est pas restée longtemps (et c'est pour ça que je dis qu'elle n'était là que pour moi, à ce moment-là, comme un destin qui frappait à mon crâne endormi), la prof, donc, a dit : on va lire des poèmes de quelqu'un de votre âge. Les garçons, dès qu'ils entendent le mot poésie, font semblant de vomir et se bouchent les oreilles en faisant des bruits grossiers. Mais elle a quand même lu les poèmes au milieu du chahut et aussi des lettres de ce garçon, de sa petite voix tremblée. Elle a commencé par : *On n'est pas sérieux, quand on a dix-sept ans*. D'abord, je me suis dit, il se trompe, parce que nous, dix-sept ans, c'est très sérieux. Mais ensuite j'ai entendu, au lieu de sa voix à elle, la voix dure d'un gamin qui parlait de ses envies, de sa révolte, de ses blessures, de ses désirs, mais pas seulement, il parlait aussi du monde, du sien et du mien, et du coup, j'ai eu l'impression qu'il me parlait à moi tout seul. Oui, directement. Il me disait, je suis ton frère. Elle a lu un poème où il disait que les voyelles avaient des couleurs et cela m'a semblé d'une telle évidence, que j'ai sursauté : pour moi aussi, les voyelles avaient des couleurs. Plus que l'île, avec ses bleus et ses oranges, les mots déclinaient des rages violettes dans ma tête. Lorsqu'elle a fini, elle a dit, ce poète s'appelle Rimbaud.
>
> Je suis ton frère.
>
> Je suis ton double. Je suis ton simple. Je suis très proprement divisé : j'étais Sad, assis, pétrifié, sur ma chaise raide (ou raide, sur ma chaise pétrifiée), et quelqu'un d'autre, qui n'avait pas d'attaches, qui observait les choses et les conjurait de sa pensée, de son défi, de sa mortalité. (*ED*, 26-27)

Situant désormais sa parole dans un ailleurs de la vision poétique où la déchirure interne articule le fait social à la condition tragique de l'être, Sad se laisse investir par les autres existences, livrant peu de son quotidien, mais disant dans son désir d'avenir encore à l'état de projet l'espoir utopique de ses semblables. Sa formule rappelle d'une

manière saisissante celle de Derrida dans *Le Monolinguisme de l'autre* : « Je sais que, pour l'instant, je ne peux pas créer. Ma voix n'est pas la mienne. Cette langue n'est pas la mienne. Je ne sais même pas à qui je parle » (*ED*, 66). Hanté par l'angoisse de l'imposture, il continue néanmoins sa quête d'une langue qui recèle et éclaircisse le chaos de la vie à Troumaron, le mélange de rêve et d'abjection, de désolation et de colère ou encore, dans les mots mêmes de Sad, l'équivalent verbal de « l'écriture de la vie » : « Je le sais, je ne suis qu'une contrefaçon. Mais une goutte bleue est entrée en moi. Je la transforme en encre de gamin noir déchirant les murs. Cette histoire que vous lisez sur mes murs, ses mots ne partiront que quand les immeubles poussés de la mouillure des cyclones auront disparu » (*ED*, 68).

Le rêve et l'abjection se rencontrent dans la personne d'Ève, centre fantasmatique du récit, corps puéril mais désiré, à chérir ou à déchirer par les hommes auxquels elle se livre sans réserve sans jamais vraiment se donner. Sad évoque « la facilité qu'elle a à se dédommager avec son corps » (*ED*, 106) alors qu'Ève regarde le monde environnant comme un champ de bataille. Lors de ses excursions lubriques dans les beaux quartiers de la ville aux bureaux climatisés, amortis par la moquette et embaumés par l'odeur de cuir neuf, la jeune fille rêve de s'endormir dans « cette bulle qui contredit la réalité [...] l'étrangeté du cuir et le sifflement du climatiseur et la lumière sans texture ni tessiture [...] ce lieu blanc [...] le corps transi de l'absence de vie » (*ED*, 74-75). Mais la jeune femme n'est jamais dupe de son désir d'évasion et assume la souillure comme une forme destinale. Elle refuse toute idée de salut ou de réconfort qui s'offre dans l'amour idéaliste de Sad, l'ami qui promet de « sortir Ève de ses décombres » ou dans l'amour charnel devenu passion véritable de son professeur de lycée. De retour chez elle, la parole d'Ève se fait récit de guerre lorsqu'elle décrit « le chemin ponctué d'éclopés, des fragments de corps, de bras, de jambes, d'yeux », les ordures qui « martèlent la route comme la grenaille, les ornières creusées par des tirs de mortier ». Vivre à Troumaron c'est vivre en état de siège : « nous sommes en guerre contre nous-mêmes et contre ces organismes qui se croissent, parasitaires, sur nos flancs » (*ED*, 78), entonne cette Cassandre mauricienne. Entre la violence sadique du père et la prostration d'une mère morte-vivante, la figure d'Ève tend un miroir pétrifié à une existence où les traces de violence comme « la tâche sombre sur sa pommette

droite » représentent, aux yeux des acteurs comme des témoins, une banalité quotidienne : « l'écriture de la vie dans ces endroits écorchés ». Il s'en faudra de la disparition de Savita, sa seule amie, pour lui fait délaisser sa froide armure et la mettre sur la voie d'une recherche obsessionnelle de la vérité et de la justice.

Savita, salvatrice et sacrifiée, dont la disparition tragique déchire le texte en son milieu, est le témoin des douleurs secrètes et des iniquités de ceux qui l'entourent. Son discours empreint d'une sagesse résignée et raisonneuse s'adresse souvent à Ève qu'elle secourt et accompagne à travers ses tribulations. Compagnes de souffrance, camarades de classes et voisines, les deux jeunes filles sont unies par une relation sororale, partageant un bonheur singulier et secret qui irradie à l'extérieur mais s'interdit à tout contact étranger. La séparation brutale de cette existence fusionnelle renverse le rapport entre les deux femmes : Savita, interdite de parole par son assassin, passe la relève à son amie, la survivante vengeresse. Dès lors, Ève emprunte l'acuité du regard et la franchise verbale de la disparue en essayant d'imaginer la scène de l'autopsie et l'éclaboussure rouge du corps ainsi ouvert : « Allongée, nue, sur une paillasse de la salle de biologie, j'essaie de m'imaginer à la place de Savita, étalée sous le regard des policiers et des médecins, attendant de livrer ses secrets » (*ED*, 93).

Un « tourbillon de colère » (*ED*, 49) traverse le roman en réunissant ses jeunes personnages autour d'un même sentiment. Pour Clélio, le quatrième récitant, la rage est le moteur de l'existence; être en guerre, se battre contre tous sont des expressions qui ponctuent son discours avec la force d'une promesse d'avenir. Le jeune « à la colère facile » (*ED*, 81), comme l'appelle Sad, qui prédit « Un jour je tuerai quelqu'un » (*ED*, 24), sera désormais condamné à tenir le rôle du Coupable (*ED*, 105) par les autorités trop pressées de clore les enquêtes sur le quartier Troumaron. La mort de Savita n'y fera pas exception, et Clélio qui, malgré son jeune âge, comprend mieux que quiconque la logique des ressorts sociaux, le sait bien et ne s'en dit pas scandalisé. Son désir de violence – contre les parents apathiques, contre son frère Carlo, parti en France avec pour seul profit des appels téléphoniques remplis de promesses illusoires, contre l'amitié monadique d'Ève et de Savita – et son besoin de contact humain se concrétisent dans le besoin d'appartenir à une bande où se vider de soi au profit d'une vie collective, unanime permet d'échapper à l'enfer quo-

tidien : « il faut oublier que tu es une personne, il faut faire partie de ce corps chaud, mobile, puissant, que rien ne peut arrêter » (*ED*, 81).

Le texte, homogène par son intrigue et son cadre imaginaire, présente une forte hétérogénéité scripturale. Les discours d'Ève, de Sad, de Clélio et de Savita alternent les uns après les autres, leur rythme étant interrompu par des passages en italiques où une voix sans nom s'adresse à Ève employant le pronom d'appel « tu » et livrant une analyse tantôt clinique tantôt lyrique de ses gestes et de ses émotions.

Après une rencontre sordide, la voix fait résonner à coup de phrases elliptiques, fragmentées, saccadées, le désœuvrement de la jeune fille :

> *Une cigarette pour masquer l'amertume de ta bouche. Yeux ouverts, tu œuvres. Dix-sept ans et tu ne rêves de rien. Sauf de continuer à marcher ainsi à côté de toi-même, fuyant tes reflets.*
>
> *Dix-sept ans et tu crois tout savoir. Ton visage est rocailleux et tes mains sont lasses.* (ED, 59)

Après s'être laissé posséder par le professeur, elle résume l'image qu'Ève se fait de lui : « *Un prof pris dans l'impossibilité de dire* » (*ED*, 112).

L'idiome dominant, le français, est également caviardé par d'autres codes de communication, autant culturels que linguistiques. Le langage d'Ève contient des insertions en anglais et en créole mauricien : « La directrice du collège m'a dit : Vous vous devez de réussir. Puis elle a ajouté en anglais : *You owe it to yourself*. Et enfin, en créole : *Pa gaspiy u lavi*. En trois langues, elle m'a dit la même chose » (*ED*, 78). L'anglais apparaît comme la langue que d'autres, des figures d'autorité, emploient pour remettre la jeune fille sur le droit chemin. L'agent de police qui lui montre un intérêt sincère et l'encourage à fuir la vie dans les décombres, se contente finalement de lui enjoindre « *Be good* ».

La langue de Clélio se partage entre français et créole ; il a recours au second pour dire son mécontentement face à la conduite de Carlo, le frère parti en France, adoré par la mère, qui ne se montre d'aucun secours « *li pu fer mwa vinn kot li en Frans, li enaaa enn zoli lakaz ek dis lasam,* ouais, j'ai jamais entendu parler de gens de Troumaron qui ont une maison avec dix chambres en France et qui pendant dix ans promettent à leur mère qu'il vont les faire venir et qui ne le font jamais » (*ED*, 71). Ou encore pour dire son désenchantement et son

manque d'idéal : « *Ki to pe atann. Personn. Ki lavi finn donn twa ? Nayen. Komye dimunn inn fer twa promes ? Zot tu. Komye dimunn inn gard zot parol ? Okenn. Dimunn pa gard parol, zot zis kass to leker, pa bizin per, fer kuma zot, kas zot leker, pas to simin, pa krwar nayen. Pa krwar nayen, to pas pu sufer. Pa krwar nayen to pa pu sufer* » (*ED*, 71).

Quant à Sad, celui qui des quatre pourrait le plus légitimement être considéré comme la voix récitante, le chœur de cette tragédie contemporaine, statut d'ailleurs confirmé par les mots que lui adresse Ève après avoir tué le meurtrier de Savita : « Sad, c'est ton boulot, ça, que de raconter » (*ED*, 153), son langage est progressivement investi par la poésie. On reconnaît d'abord les citations rimbaldiennes, comme une sorte de greffage qui rend possible l'apparition des fruits, mais, refusant d'être imitateur, simple épigone du célèbre précurseur et marchand supposé d'esclaves africains, Sad coule sa propre voix dans une nouvelle matrice poétique :

> Je peux être la voix du vent qui souffle sans violence et l'île qui dort sans chercher à comprendre.
>
> Si je peux être tout cela, je peux aussi être elle, Ève. Je sais où elle est, ce qu'elle fait. Je l'ai toujours su.
>
> Et je suis cet homme piètre qui a détruit notre paix, qui a été le catalyseur de l'explosion, par lâcheté et par désir.
>
> Et je suis les pères et les mères asphyxiés par la bouche de l'échec.
>
> Et je suis les garçons à la soif rageuse qui croient gagner leur liberté en semant le désordre.
>
> Et je suis, comme lui, qui me parle sans cesse dans mes rêves, un voleur de feu.
>
> Mais maintenant, je suis moi : redevenu simple et double et multiple à la fois. Je suis Sad. Rien d'autre ne compte. (*ED*, 150-151)

Dans la figure d'Arthur Rimbaud se rassemblent les traits essentiels de l'Auteur : icône d'une modernité foncière dont le geste révolutionnaire entérina à jamais la portée politique de la poésie, au sens d'un engagement symbolique dans le tourment de la vie publique ainsi que d'une radicalisation du discours poétique qui aboutit à son démantèlement. Rimbaud n'est contemporain de personne, si ce n'est de tout écrivain aspirant. Qu'elle précède l'Œuvre ou qu'elle lui soit ultérieure, cette compréhension est issue de la proximité et de l'affrontement de l'absolu romantique et de la pensée critique que professa une modernité démythifiante. Étoile filante, l'apparition Rimbaud est révélatrice du néant des autres. Elle excède l'ordre de la relation qui fait

tenir ensemble sujet et objet, créateur et créature (mère, père et garçon). Sous l'impulsion du modèle poétique rimbaldien, le moi peu redevenir « simple et double et multiple à la fois ». Oxymore de l'air et de la chair, à la fois voix du vent et voleur de feu, Sad devient la poésie qui a raison de la fiction trop attachée au réel et confinée au discontinu de la prose. Mais il y a encore un autre aspect de cette construction mentale appelée Rimbaud qui hante l'écriture de Sad, à savoir le geste politique avec lequel il faut compter à chaque fois que s'accomplit le miracle de la révélation poétique. Le monde de l'art assiste alors à des mutations impressionnantes, et l'échelle des valeurs artistiques connaît un bouleversement, ne serait-ce que dans la longue durée des époques littéraires. Le scandale Rimbaud est aussi important pour une définition de l'art en tant qu'ensemble de conventions socialement et historiquement déterminables, qu'il l'est pour la définition, complémentaire, de l'art en tant que système clos, avec une histoire propre qui interagit avec l'Histoire de façon exclusivement exogène[47]. À la fois dedans et dehors, dans la fiction et dans ses marges poétiques, raconté par le récit d'un autre et se disant à travers un discours hybride, inimitable, Sad représente l'excès de l'écriture d'Ananda Devi, sa traversée rebelle de la langue.

3. Le défaut de langue

Autrement grave est l'interrogation commandée par l'écriture exigeante de Gisèle Pineau. Plongeant dans l'expérience personnelle comme dans la grande mémoire antillaise, sous sa plume prend forme le récit d'un « nous-mêmes » qui pourtant évite les écueils d'une écriture folkloriste ou doudouiste. Quand bien même on goûterait dans la fiction romanesque ou autobiographique de l'écrivaine guadeloupéenne « la saveur des mots et des mets » comme nous y invite Carmen Boustani dans son analyse du récit autofictif, *L'Exil selon Julia*[48], les autres textes comme *La Grande Drive des esprits*, *L'Espérance-macadam* ou *Fleur de barbarie*, proposent une écriture complexe et contrastée, résonnant d'échos de langues, d'histoires et de mémoires

---

[47] *Cf.* George Dickie, « Définir l'art », in *Esthétique et poétique*, textes réunis et établis par Gérard Genette, Seuil, 1922, p. 9-32.

[48] Carmen Boustani, *Effets du féminin* : *variations narratives francophones*, Karthala, 2003, p. 49-62.

diverses. Elle participe d'une poétique de l'éclatement des genres, désignant en même temps un vaste processus manifeste à tous les niveaux de l'écriture qui aboutit à la prolifération narrative, à la rhétorique du second degré et à l'oralisation du langage. Patrick Chamoiseau situe la question du langage littéraire dans le contexte politique et culturel de la diglossie, qui suppose un rapport de pouvoir et une hiérarchie des langues. Cette situation ambivalente procure pourtant à l'écrivain la possibilité de « produire sa propre parole, trouver sa voix [...], trouver un langage libérateur, [...] échapper aux usages contraints, se comporter dans la langue de manière décidée, [...] se nommer »[49]. Forger son style signifie alors acquérir une identité à la fois artistique et linguistique : pourtant, l'écriture romanesque n'est pas commandée par quelque intentionnalité illustratrice ou édifiante, mais obéit à la logique interne du langage littéraire » « Si je mets un mot créole, c'est parce que c'est ce mot-là qui fera la plus belle musique là où il est. Mais si j'ai un superbe mot créole qui ne résonne pas comme je veux, je l'enlève[50] ».

> *En ce temps-là, l'Espérance n'était pas un mot de bouche à sucer et puis jeter. L'Espérance allait dans un costume trois-pièces. Cinq gardes du corps marchaient auprès d'elle, nuit et jour, jour et nuit. Mais l'Espérance se sentait seule, voulait rencontrer du monde, connaître la vie, ses cinq sens, ses interdits et ses folies. Un jour, elle ouvrit sa fenêtre et vit la terre en basse avec toutes ses lumières, sa musique de grand carnaval, ses chapeaux claques. L'Espérances sauta. Atterrit sur une roche. Et se tua sur le coup...* (*EM*, 125, italiques dans le texte)

L'Espérance-macadam[51], deuxième roman de Gisèle Pineau, raconte les crimes, les souffrances et le silence des habitants de Savane Mulet à travers un récit tissé de souvenirs, de scènes poignantes et de fragments scripturaux, tel que celui que je viens de citer. Ceux-ci appartiennent à Angela, une victime des sévices perpétrés au sein de cette communauté guadeloupéenne dont les membres, submergés par

---

[49] *Poétiques du divers*, éd. Catherine Détrie, *op. cit.*, P. 60.
[50] Interview de Patrick Chamoiseau avec Delphine Perret, *op. cit.*, p. 166. Sur l'*Éloge de la créolité*, Régine Robin voit juste lorsque, s'éloignant des polémiques circulaires, elle rapproche la créolité des phénomènes d'hybridation transfrontalière, qui indiquent à leur tour de nouveaux horizons identitaires : « Créolité babélienne, création d'idiomes mixtes, nouvelles hybridités comme à la frontière américano-mexicaine qui présentent peut-être le visage postmoderne des sociétés de demain ». Régine Robin, *Le Deuil de l'origine*, *op. cit.*, p. 37.
[51] Stock, 1995.

l'indigence et les soucis, choisissent de ne pas intervenir au secours des innocents pour ne pas « mêler [leur] nom au crime » (*EM*, 168). À l'instar des autres romans et récits de l'écrivaine, depuis *La Grande drive des esprits* jusqu'à *Morne Câpresse*, en passant par l'autofictionnel *L'Exil selon Julia*[52], *L'Espérance-macadam* est forgé dans un alliage de remémoration et de jugement, de fondation fictionnelle et de démystification sociale.

Le récit alterne le discours direct d'Éliette Florentine, personnage-narratrice, avec la narration à la troisième personne, en introduisant aussi des situations intermédiaires, de focalisation zéro sans source identifiable ou encore de discours indirect libre dans lequel l'auteur implicite reprend et amplifie les formules de la narration personnelle. Chaque transition marque une rupture diégétique ou une intensification affective. Il en est ainsi de la scène centrale du roman, inlassablement évoquée telle une énigme dont la réponse est enfouie dans les recoins de la mémoire du récit : le malheur que frappa Éliette lors du Cyclone dévastateur de 1928.

Longtemps voilée sous l'apparence d'un accident naturel, la vérité, si difficile à avouer, émerge grâce au retour constant de la victime sur les circonstances de la nuit fatidique qui fit d'elle une femme frigide, inféconde et meurtrie. La clé de l'énigme repose dans l'esprit de Séraphine, la mère qui perpétue la version officielle de l'histoire, selon laquelle la poutre de la maison démolie par les éléments aurait transpercé le ventre de la fille. Contre l'oubli volontaire de la mère, à qui la parole vraie fait défaut, celle-là emploie la seule arme à sa portée, la parole questionneuse :

> Quand Éliette la fouillait trop, Séraphine se perdait dans l'évocation de cette nuit de tourment. La malheureuse semblait avoir tellement à en dire, les souvenirs arrivants par flots-bouillons, qu'Éliette gardait toujours le sentiment d'un manque en suspens, comme si, sans parvenir à le percer jamais, toutes ses questions tournaient en vain dans la périphérie de l'œil du Cyclone. Même en forçant sa pensée, Éliette seule ne ramenait rien des décombres de sa mémoire. Elle n'avait conservé, traces troubles à demi effacées, que l'effroi terrifique, le vague sentiment de mort imminente, la réminiscence de sa mâchoire raidie de douleur, la parole perdue, et ses doigts tordus dans la brûlure de son bas-ventre. (*EM*, 94)

[52] Dans l'ordre de parution : Le Serpent à Plumes, 1993 ; Mercure de France, 2008 ; Stock, 1996.

Porté par un torrent de phrases convulsives, souvent elliptiques de verbe, le récit comporte deux niveaux énonciatifs : l'un, rétrospectif, relève du registre cognitif et manifeste l'hésitation du sujet de l'énonciation devant l'incertitude des événements passés ; l'autre, intensément présent, relève de l'ontologie et, unifié par le dénominateur commun du « je » narratif, fait fi de la véracité, se tournant vers la vérité de l'être. L'oscillation permanente entre les deux moments fondamentaux de la fiction – la narration tournée vers le passé et vers les destinées autres, et le discours qui, concentré dans le présent, laisse paraître la fêlure du « je » conteur – se condense « en un seul point actuel (ce moment de la phrase en train de se proférer) »[53]. L'écriture s'organise dans l'alternance des longues phrases descriptives, digressives, prolixes et des brèves clausules narratives. Alternant compacité et fragmentation, le texte présente une progression houleuse. L'alternance introduit un principe de mesure qui se nourrit de contrastes et les exhibe; dès lors, la narration avance par l'agrégation de segments hétérogènes et par leur intégration dans la globalité du récit.

La bestialité des hommes s'avère plus effroyable encore que celle des éléments car la petite Éliette n'est en réalité victime ni des forces physiques de la nature ni de son incarnation mythique que sa mère appelle « La Bête », mais de la violence de son père par qui elle se fait sauvagement violer. À jamais marquée par ce traumatisme, l'existence de la narratrice consistera à rendre dicible ce souvenir refoulé. Cependant elle ne retrouve sa voix qu'après avoir longtemps consenti au silence collectif autour d'autres crimes dont le plus saisissant est le viol d'Angela par son père Rosan, expérience qui reprend en miroir celle de la narratrice. Celle-ci reste pourtant aveugle à la proximité du mal jusqu'au moment où elle en prend, soudain, conscience : « Rosan dans la voiture de police » (*EM*, 20). Isolée sur la page, la phrase deux fois répétée déchire la fabrique du texte et crée un vide autour de l'événement révélateur. Le recours sélectif à la parataxe opère, dans l'écriture de Gisèle Pineau, des coupures périodiques dans un tissu narratif riche et complexe. Flottant dans un océan de subordonnées, ponctuées d'incises et d'ellipses, les fractures syntaxiques, renforcées par leur espacement typographique, dissimulent sous les apparences de la simplicité et du désordre, des relations déterminant l'ensemble narratif. Le dévoilement soudain d'une vérité cachée quoique pressen-

---

[53] *Ibidem,* p. 223.

tie, provoque une réaction affective violente, presque charnelle, entraînant une confusion discursive :

> J'ai senti un ébranlement dans tout mon corps. Rosan...
>
> Alors un lot de pensées a déboulé de la rue et y en a de même qui se sont mises à me poursuivre. [...] Si j'avais été jeune, j'aurais couru jusqu'à Savane pour fuir cette rue de ravine-Guinée où les pensées sortaient comme des crabes de leurs trous et me montaient dessus, moi, Éliette Florentine. (*EM*, 20)

Nombreux sont les passages sans transition du style indirect au style direct non-marqué, et, partant, de la troisième à la deuxième personne. La narratrice épouse les pensées des personnages, mue qu'elle est par le désir de s'identifier à eux, mais la verbalisation de ce contenu unanime dépasse, par sa forme, le niveau de la compréhension commune et s'éloigne de ceux à qui le narrateur emprunte sa voix. La tension de la phrase réside alors dans l'insoluble différend du don et de la dette : donner voix aux pensées obscures signifie s'en emparer pour les exprimer autrement ; les rendre intelligibles revient à les corrompre. La vie de la communauté, les histoires de ses habitants sont glosées dans des phrases ondoyantes qui ploient sous l'opulence rhétorique des négations, des interrogations, de la musicale symétrie des énumérations, des relatives et des clausules. Renvoyant plus à l'énonciation lyrique qu'à l'assertion narrative, le discours en première personne de la narratrice-récitante exhibe souvent l'envers de la phrase, « son côté historicité, son côté sujet, – un côté ombre », son phrasé. Notion prosodique et poétique empruntée au langage musical, le phrasé est « une catégorie du continu, qui dit le continu d'un sujet, et d'une identité, et qui ne peut que mettre en question les définitions de la phrase par le discontinu »[54]. De la scansion fébrile des phrases brèves et segmentées par la ponctuation à la longue phrase qui, s'enroulant autour d'une comparaison ou d'une antithèse sur la spirale des relatives, exhale son souffle dans une métaphore, l'écriture s'obstine à révéler dans la surface du texte le flot intarissable de la langue.

Il en est ainsi de l'effet créé dans l'esprit de Rosette par la lecture des « dictées » d'Angela révélatrices des tourments cachés de Savane-Mulet; l'écriture mystérieuse de la jeune fille témoigne secrètement autant de son propre martyre que du crime de Régis qui débite son

---

[54] Gérard Dessons, « La phrase comme phrasé », *op. cit.*, p. 47.

Hortense, de l'assassinat de Marius par l'adultère Ésabelle et son amant Christophe, du cyclone de '28 et du viol d'Éliette par son père ainsi que du long cycle de crimes et malheurs remontant jusqu'à l'ère sanglante de l'esclavage :

> Tous les jours, pensait Rosette, la honte et les blessures remontaient des profondeurs du temps d'antan pour salir l'aujourd'hui, ses mirages, ses promesses de fabuleux demains. Non, rien n'avait changé depuis qu'on avait transbordé les premiers Nègres d'Afrique dans ce pays qui ne savait qu'enfanter des cyclones, cette terre violente où tant de malédiction pesait sur les hommes et femmes de toutes nations. Rien n'avait changé... Le sabre, la corde, les chaînes... Jah ! Et les mêmes démons au-dessus du troupeau soufflant la convoitise, la scélératesse, le crime, l'inceste... (*EM*, 177)

Les « dictées » d'Angela se rapprochent des cahiers de Marie-Thérèse Laborieux, l'héroïne de *Texaco*, puisqu'ils offrent deux représentations fictionnelles d'un « roman de l'implication du Je au Nous, du Je à l'Autre, du Nous au Nous »[55] préconisé par Édouard Glissant. Des analyses critiques ayant déjà mis en valeur les différences entre les géographies discursives féminines et masculines du roman antillais[56], il semble également important de considérer les conditions linguistiques de leur commune réalisation : « En l'espèce, l'approche littéraire doit être replacée dans une anthropologie et la conscience linguistique de l'écrivain apparaît comme le lieu stratégique de l''investigation francophone'. [...] Ainsi, le 'motif esthétique' est intrinsèquement lié chez l'écrivain à la conscience de la situation linguistique dans la société »[57]. À ce titre, la distinction que Patrick Chamoiseau reprend à Édouard Glissant entre « langue » au sens général d'idiome définissable dans un contexte historique, social et politique, et « langage », lequel, étant le produit du travail artistique, implique la reprise et l'interprétation critique des composantes de l'environnement linguistique. Les débats sur la diglossie ou l'interlecte qui animent le milieu intellectuel antillais et, plus généralement,

[55] Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, *op. cit.*, p. 267.
[56] Voir par exemple l'ouvrage d'Emilia Ippolito *Caribbean Women Writers : Identity and Gendre*, Rochester, N.Y, Camden House, 2000 ainsi que l'article consacré de Chantal Kalisa, « Space, Violence, and Knowledge in Gisèle Pineau's *L'espérance-macadam* », in *Discursive Geographies. Writing Space and Place in French/Géographies discursives : l'écriture de l'espace et du lieu en français*, éd. par Jeanne Garane, Amsterdam, Rodopi, 2005, p. 103-117.
[57] Michel Beniamino, *op. cit.*, p. 137.

francophone sont, au vu du langage littéraire, tout aussi importants que la transcription du parler créole (ce que le romancier appelle « retranscrire la réalité linguistique ») ou que les références au respect du français, langue du maître, chez les prédécesseurs.

> Mais le cas des littératures écrites en situation créolophone est en outre particulièrement intéressant dans la mesure où les langues en présence sont génétiquement apparentées. La conscience linguistique de l'écrivain doit donc 'gérer' la frontière entre le créole et le français. En effet, si l'on peut admettre qu'en théorie l'ensemble du lexique du créole réunionnais puisse être intégré au français et que le créole soit simplement cité dans le texte comme la langue que parlent les personnages, en discours, le créole présente une sorte de résistance, ce qui pourrait bien être le « noyau dur » du créole résistant à toute entreprise de vernacularisation. En tout état de cause il n'y a pas, pour un auteur, de possibilité d'un transfert aveugle et sans limites entre deux variétés de langues même et surtout lorsque celles-ci sont apparentées. Là encore, la place des langues dans le travail de l'écrivain paraît tout à fait essentielle[58].

Dès lors, l'écriture antillaise est communément associée à deux objectifs complémentaires. Le premier est d'inverser la perception commune des rapports entre français et créole qui fait de celui-ci un parent éloigné et pauvre, émanation bâtarde ou, au mieux, folklorique de celui-là, en pénétrant de créole le français qui s'en trouve ainsi enrichi par les dérivations de sens, amplifications et polysémies suscitées par l'usage antillais[59]. Le second objectif sert de garde-fou à la tentation d'exotiser le français en le parsemant de vocables créoles, ce qui conserverait entier le pouvoir symbolique de la langue dominante, en réduisant le geste de l'écrivaine Gisèle Pineau, comme de ses consœurs et consœurs, à une amusante insoumission ; au contraire, celle-ci choisit d'être libre en prenant la langue pour un outil mis au service de l'expression authentique : « Prends cette langue et surtout sois toi-même »[60].

Rendue possible par l'apport d'une oralité dont le paradigme est l'art du conteur populaire[61] qui procède par invention lexicale, distor-

---

[58] *Ibidem*, p. 137-138.

[59] Patrick Chamoiseau, *Notes bibiliographiques caraïbes*, n° 48, février 1988 cité par Delphine Perret, *op. cit.*, p. 146.

[60] *Ibidem.*

[61] « Cette parole fondatrice du Conteur créole (où tant de souffrances gisent) s'est bâtie dans le rire total : humour chaud, humour froid, ironie, moquerie, sarcasmes, impertinences, absurdités, cynisme égrillard... ». Patrick Chamoiseau, « L'angoisse du rire Confiant », postface à Raphaël Confiant, *La Baignoire de Josephine, op. cit.*

sion syntaxique et disposition prosodique de l'ensemble narratif, la création du langage littéraire instille la démesure, la folie, la « drive », dans la linéarité et l'immobilité de l'écriture. La tâche de l'écrivain ne se limite point à la transcription mécanique du parler populaire, car il est appelé à imaginer une langue apte à traduire et à interpréter le monde et la parole, un langage qui demeure au cœur du vécu, toujours proche du réel, jamais identique à lui. Raphaël Confiant remarque là-dessus : « C'est une langue littéraire fictive — personne ne parle comme ça, mais c'est une langue littéraire. C'est du code mixing, un mélange de français et de créole, extrêmement subtil au niveau esthétique. Ce n'est pas du petit nègre, comme beaucoup ont pu le dire. C'est l'élaboration d'un nouveau code, un code intermédiaire littéraire, qui a une puissance poétique à mon avis extrêmement forte »[62].

« Saisonner dans la langue française » signifie faire apparaître dans le créole les couches antérieures, oubliées, du français : « le créole a une base lexicale française et [...] souvent dans des expressions créoles il y a un vieux français du XVIII[e] siècle »[63]. La texture épaisse du créole fouille les strates de la pluriglossie, du français pré-normé de Montaigne et de Rabelais à la « loquèle » antillaise. Raphaël Confiant insiste sur l'ambiguïté du créole dont les mots, piégés, peuvent s'interpréter différemment selon que le lecteur est familiarisé ou non avec la sémantique historique du français et de l'usage créole courant : « une beauté agaçante » convoque le vieux sens d'« aguichante », « bougre », terme péjoratif en français, en créole signifie simplement « individu », tandis que « chimérique » s'emploie pour dire « triste », « chagriné » : « C'est une jouissance pour nous d'instaurer une double lecture, c'est-à-dire que derrière le français on utilise des anciens sens français »[64].

Chez Gisèle Pineau, l'imbrication du créole dans le texte français, discrète, en apparence discontinue, s'avère massive au niveau textuel au point où la compréhension de presque chaque phrase en dépend. La stratégie la plus évidente consiste à employer le mot en le faisant suivre de la traduction directe ou paraphrasée; l'emploi du créole signale une intensification dramatique des événements, celle-ci pouvant relever du comique ou du sérieux. Ainsi de l'appel répété de Renélien

---

[62] Interview de Delphine Perret avec Jean Bernabé qu'elle cite dans *La Créolité, op. cit.*, p. 20.
[63] Patrick Chamoiseau, *Notes bibiliographiques caraïbes, op. cit.*
[64] Interview de Delphine Perret avec Raphaël Confiant, *op. cit.*, p. 174.

à sa première femme fainéante « *An fen, sakré bourèl ! Ban mwen manjé an mwen on fwa* ! », « Zouzou, j'ai faim, sacré bordel ! » (*EM,* 109) ou l'appel d'Éliette à Éloïse, la Vorace pour délivrer Glawdys « sa fi » : « Oh ! Oh ! Éloïse ! *Si ou sé on fenm, soti on fwa mwen !* » (*EM,* 49). Éliette est « halée » par le souvenir de cette nuit de cyclone se croyant blessée par « une manman-poutre plantée au mitan du ventre » (*EM,* 97). Refusant de croire les accusations portées contre son mari par sa fille, Angela, Rosette la met à la porte avec ces paroles : « *Foukan a kaz an mwen/ Soti douvan zyè an mwen/ Foukan onfwa/ En pas vlé vwè-w ankò/ Pati pati pati/ Foukan ti moun/ Foukan/ Foukan/ Foukan !!!* » (« Pars, pars, pars!/Fiche le camp ma fille!/Fiche le camp!/Hors de ma vue! / Je veux plus te voir! /Va-t'en ! ») (*EM,* 78)

Le vocabulaire créole qui irrigue le texte comprend d'abord des noms et des adjectifs, notamment des formes composées dont l'emploi généralisé est une marque distinctive des langues créoles : la terre « dévastée-pietinée », branches « cassées-effeuillées », le bois-poirier, le pied-coco, les vieux-corps, la case, le grand-vent cyclone, les corps fracassés-démembrés-pétrifiés, prunes-café, cases-béton, diablesses aguerries, escadrons de dragons, soucougnans sans-culottes, grognards volards, le *bwa-bandé*, les tambours-kas des Rastas qui fument le *zèb* des villes et les *wochkrak.* À côté du français et du créole, l'anglais signale une autre frontière imaginaire du récit, celle du mouvement rastafari qui semble apporter une réponse fraternelle et messianique à la quête des esprits égarés de la communauté guadeloupéenne. Instruction biblique et historique en français et paroles militantes en anglais se côtoient dans le message de ce mouvement.

> Sister Beloved leur enseigna l'histoire d'Hailé Sélassié I[er], deux cent vingt-cinquième descendant du Roi Salomon et de la Reine de Saba, Ras Tafari, Négus, Rois des Rois, Seigneurs des Seigneurs, Lion conquérant de la Tribu de Judah, Élu de Dieu, Empereur d'Éthiopie, libérateur du peuple noir... (*EM,* 133)

> *For now is the time that black people should look into*
> *themselves and see that their backs are against the wall*
> *That is what the man Marcus Garvey ah prophesise, you know.* (*EM,* 141)

Malgré le message annonciateur d'un pouvoir féminin à venir, symbolisé par la répétition obsédante des paroles de Bob Marley « No woman, no cry », dans sa quête fervente d'un retour à la pureté originelle Sister Beloved mène ses compagnons à l'anéantissement et

s'avère incapable d'éclairer Rosette sur le chemin de la vie sur terre. L'expérience rastafarienne n'est qu'une évasion illusoire, Aussi la chute de l'idéalisme prophétique à la réalité sordide se manifeste-t-elle dans l'abandon de la langue inspirée, portée par l'anglais musical, pour un français descriptif, sans fioritures où la mère longtemps oublieuse est obligée « d'imaginer Rosan en train d'ôter la culotte d'Angela » (*EM*, 142).

Sans souscrire au militantisme politico-linguistique de ses confrères martiniquais, Chamoiseau, Confiant ou Bernabé, Gisèle Pineau se forge un langage propre, « libérateur ». L'horizon de sa fiction, proche de l'écriture de Marie-Célie Agnant à laquelle nous nous intéresserons dans la suite de ce chapitre, n'est pas la reproduction ou la transcription d'une réalité insaisissable, mais l'invention d'une puissance fictionnelle dont l'effet serait analogue à cette réalité que seul le romanesque en tant qu'il est un discours hétérogène, nourri de contradictions, peut éveiller dans l'esprit du lecteur. Dans cette prose qui ne distingue pas la « matière poétique » de la « matière prosaïque »[65], observation et imagination concourent à la reconfiguration d'une expérience hantée par l'aliénation et le deuil. En donnant libre cours aux excès d'un romanesque qui convoque le songe, l'inédit, l'étrange, l'invraisemblable, le fantastique, mais aussi les archives et le témoignage oral, cette écriture liée-déliée devient une prose infinie, une prose-oxymore, autrement dit une antiprose.

Dans *Le Livre d'Emma*[66], Marie-Célie Agnant, écrivaine haïtienne vivant au Québec, (*Le Dot de Sara*, *Un alligator nommé Rosa*, Montréal, Les Éditions du Remue-ménage, 1995 et 2007), l'héroïne commet le crime d'infanticide peu après avoir tenté une seconde fois de soutenir une thèse de doctorat sur l'esclavage. Le travail est rejeté à cause d'un manque de cohérence, la candidate étant incapable de démontrer les faits qu'elle avance. Son cas atroce et inexplicable fait le désespoir de l'agente sociale qui, de guerre lasse, décide d'y renoncer,

---

[65] « Alors que la langue romanesque traditionnelle est progressive, non répétitive (de même que la prose évite la rime, voir l'assonance), la langue romanesque proustienne est à la fois progressive par le dévoilement lent de sa signification, et répétitive dans son rythme : elle nie la langue romanesque classique en développant en elle-même l'antinomie du langage poétique, linéarité et retour ». Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, *op. cit*. p. 434.

[66] Les Éditions du Remue-ménage, Montréal 2001 ; nouvelle édition au Vent d'ailleurs, La Roque d'Anthéron, 2004.

contrariée surtout par le paradoxe de l'incommunicabilité qu'il présente : « Le cas d'Emma est trop difficile... et le problème de la communication... dit-elle, irritée elle aussi, un faux problème, par surcroît, un problème qui n'en est pas un, puisque Emma parle très bien le français puis comment établir une relation de cause à effet entre sa thèse et le meurtre de son enfant » (*LE*, 15). Tandis que le personnel médical se contente de l'appeler « la Nouère du 122 », les journaux transposent son histoire dans le langage des stéréotypes sociaux, facilement identifiables : « Une Noire sacrifie son enfant... Une affaire de vaudou ? » (*LE*, 16)

Internée en hôpital psychiatrique, Emma résiste à la thérapie refusant d'abord de livrer les détails de sa biographie et rejetant ensuite la communication dans la langue dominante : « Pendant longtemps, elle n'avait eu de mots que pour décrire le bleu intense qui enserre en permanence un lambeau de terre abandonnée au milieu de l'océan » (*LE*, 7). La narratrice, Flore, prête ses services d'interprète au docteur consterné pour qui la connaissance de la langue est le facteur déterminant : « la patiente comprend très bien le français, elle s'exprime parfaitement dans cette langue » (*LE*, 7). Le docteur McLeod est obligé de solliciter l'aide d'une interprète dans les deux sens du mot. Dès lors la narratrice ne sera pas chargée de la simple traduction mais encore de l'interprétation du récit d'Emma, qu'elle devra éclaircir à l'usage de la médecine moderne et de la société occidentale : « Tout simplement parce qu'elle refuse de nous parler dans une langue autre que sa langue maternelle. L'assistance que je réclame de vous dans ce dossier va donc au-delà de la simple traduction des phrases » (*LE*, 7-8). Tout en manifestant son refus idiomatique, la patiente fait preuve d'inconstance, emportée qu'elle est par un besoin irrépressible de dire son histoire, geste que le docteur qualifie de verbiage inutile : « Elle oublie parfois son pari et passe soudain au français, une langue claire, châtiée même, on peut le dire. Cependant, sitôt qu'elle s'en rend compte, vite elle se referme [...] il serait important de pouvoir comprendre ce refus obstiné qu'elle oppose à l'emploi du français. Je m'égare sans doute, mais... je me demande s'il n'y aurait pas là une des clefs du mystère. Elle ne fait que parler, parler, sans jamais répondre aux questions » (*LE*, 8). Flore reconnaît cette urgence de se dire par-delà toute idée de cure ou d'éclaircissement d'une vérité objective dans la voix d'Emma qui « tranche déjà à vif dans [la] chair » : « Sa voix, comme un cri, même si le ton est bas. Sa voix, un hurle-

ment, alors qu'elle ne hurle point » (*LE*, 12). La narratrice adopte alors la posture du témoin silencieux, se contentant de recevoir, sans prétendre interpréter, la parole de l'héroïne : « Moi, l'interprète, me voici tout à coup muette » (*LE*, 12).

Les deux femmes s'installent dans un rituel de transmission orale d'une histoire individuelle aux dimensions cependant collectives. Aussi les phrases d'Emma résonnent-elles dans le corps de Flore, où elles acquièrent une dimension physique : « Chacune de ses phrases emplit ma poitrine d'une douleur sourde, celle-là même qui imprègne son corps. Je traduis ensuite l'histoire d'une île, lambeau de l'époque coloniale, vestige de sa cruauté, de son inhumanité. Mon travail terminé, j'emporte avec moi de grands pans de la vie Emma » (*LE*, 17).

Le travail de la narratrice consistera à « épouser le destin d'Emma » par une série de gestes qui tracent une ligne de démarcation ferme entre la compréhension abstraite qui s'appuie sur une parole objective mise au service de l'enquête médicale, d'une part, et l'empathie sensible éveillée par une parole viscérale ayant pour enjeu une quête de vérité, de l'autre : « Je ne suis plus celle dont le savoir et la sensibilité constituent les éléments clefs permettant de trouver la solution à un problème, mais bien celle qui ne sait pas, qui ne sait plus quelle est sa position dans le monde. [...] Les mots proviennent, non pas de mon cerveau pour aboutir à mes lèvres, mais de mon ventre. Je ne suis plus une simple interprète » (*LE*, 19). Au fil des rencontres, l'antagonisme des deux conceptions de la communication verbale s'approfondit jusqu'à la rupture de tout échange avec la disparition de la patiente qui se donne la mort. À son docteur, Emma ne réserve que raillerie, parodiant le style jargonnant et ampoulé dans lequel il lui avait demandé de « retracer [...] les circonstances de [son] immigration » : « Ah, c'en était presque drôle, docteur, vous aviez des mots tellement longs... des phrases remplies de frisettes » (*LE*, 29). Elle interroge également le bien-fondé d'une profession qui nivelle au nom du savoir la diversité des témoignages transformés en corpus scientifique : « Tu brouilleras les pistes, tu changeras les chiffres, tu diras ce que bon te semble, tu seras l'expert, et toi, tout le monde te croira, car ta parole est d'or, petit docteur, même lorsque tu ne sais rien, absolument rien de ce qui se cache sous ma peau » (*LE*, 35). Emma rêve d'un autre savoir, issu d'un lien corporel avec le monde et avec la mémoire de son lignage :

> J'ai rêvé une fois que notre savoir, à nous les Négresses, se transformait en lait, en bon lait mousseux, en bon lait tout bleu à force d'être blanc, et nous le donnions à téter à tous. [...] Tout comme jadis on nous enchaînait pour que nous donnions nos mamelles pleines de vie à tous les petits Blancs pour protéger les blanches mamelles de leurs blanches mères, nous donnions à tous le lait de notre savoir. (*LE*, 33)

À son tour, Flore craint d'être confrontée au déguisement officiel des mêmes reflexes sociaux lorsqu'elle anticipe les questions du comité interdisciplinaire telles que : « 'Comment percevez-vous tous ses discours ?' [...] 'Et cette façon qu'elle a de s'exprimer, cette violence dans ses propos, peut-on attribuer cela à sa culture ? Serait-ce de l'atavisme ?' » (*LE*, 39) Aussi conclut-elle au terme de son travail que le docteur psychiatre ne pourra jamais trouver la clef du mystère d'Emma puisque sa méthode, fondée sur la croyance au pouvoir édifiant du langage qui permet la reconstitution de la temporalité traumatique, ne peut rendre compte de la diversité des expériences et des formes de l'expression humaine : « l'ordre d'événements et la langue n'y sont pour rien. Le langage demeure le grain de sable dans l'engrenage. Nous parlons la même langue, le docteur McLeod et moi, mais nous n'employons pas le même langage » (*LE*, 73-74). Les limites de cette méthode sont également d'ordre éthique, selon Flore, qui remarque caustiquement que le docteur, absent aux rencontres avec Emma en attendant de recevoir la traduction, pour ainsi dire la mise au propre de sa parole étrangère et superfétatoire, ne trouve rien d'anormal à ce que la narratrice se « retrouve seule à porter le fardeau de son récit terrifiant » (*LE*, 177).

La rencontre avec Nickolas Zankoffi, ami d'Emma qui lui porte un amour sincère, révèle la dimension narcissique du discours amoureux : « Virtuose du verbe, ne conçoit-il l'amour qu'à travers le prisme de discours métaphysiques ? Les mots avec leur vacuité, les mots et leur musique assourdissante ont remplacé Emma dans la vie de Nickolas » (*LE*, 114). Plus facile devient l'oubli pour celui qui se contente de contempler dans la relation son propre reflet, sans chercher à sonder le secret de l'autre : « je m'étonne de l'idée qu'il ne s'est jamais inquiété de savoir où se trouvait, dans la vie d'Emma, la frontière séparant la fable de la vérité » (*LE*, 108).

Car si les figures d'autorité s'accommodent mal de cette parole babélique, incontrôlable, l'interprète s'en trouve également confondue : « je me suis tue, incapable de suivre le rythme d'Emma et de ce mé-

lange déroutant qu'elle fait du français de sa langue maternelle » (*LE*, 32). La narratrice craint que « les images terribles qui émaillent les discours d'Emma [ne la] poursuivent même dans [son] sommeil » (*LE*¸117). À l'instar de Nickolas, dans les bras de qui elle se retrouvera à la fin du récit en essayant de déchiffrer l'énigme d'Emma, la narratrice n'a pas les vraies réponses car ne s'est jamais posé les vraies questions; en écoutant l'histoire de cette femme, Flore avoue « j'accueillais ces paroles avec, quelquefois, une moue de coquetterie ou un brin d'agacement ».

Emma remet en cause le sens éthique du travail dont elle est l'objet en dénonçant le rôle de petit-nègre endossée par Flore, qu'elle accable des noms de Poupette et de « Négresse à la peau placée à l'envers » (*LE*, 43) : « Tu es là, à répéter pour ces Blancs tous mes mots, sans en manquer un seul. Tu crois peut-être qu'ils te verront autrement que ce que tu es ? » (*LE*, 24). À sa surprise, la narratrice prend conscience de son impensé socio-racial qui lui fait idéaliser la couleur de sa propre peau à pigmentation « rêvée, juste à point, ni trop pâle ni trop foncée » (*LE*, 39); par contraste, la mère et la tante d'Emma se sentaient jadis mal à l'aise dans cette normalité neutralisante : « Fifie et Grazie ne savaient point comment vivre à l'intérieur de cette peau placée à l'envers ; telles des bateaux sans ancrage, elles flottaient à la dérive sans être arrimées à aucun quais » (*LE*, 136).

Ce n'est pas l'écriture, mais son usage, sa manipulation partielle et partiale qu'elle remet en question : « Quand tu auras tout noté, tu écriras un livre, c'est ça ? Et personne n'aura le droit de douter de tes sources. [...] Un autre livre, reprend-elle, un livre à dépecer les Négresses, et dans lequel tu écriras tout de travers » (*LE*, 35). Ces paroles infléchissent le travail de la narratrice d'une écriture-traduction vers une écriture-empreinte : « Dans un gros cahier, je me mets à écrire Emma » (*LE*, 37). L'héroïne partage d'ailleurs un désir semblable d'inscrire la vie à même la page, de donner à son livre une puissance d'évocation et d'attraction incontournable : « Tout ce passé n'a de passé que le nom, Flore. Il s'obstine à demeurer là, nous guettant derrière l'écran obscur de l'oubli. C'est de là que vient ma décision d'étudier l'histoire de l'esclavage. [...] Ils ont refusé d'entendre ma voix. Et moi, je voulais écrire ce livre qui, lorsqu'on l'ouvrirait, jamais plus ne se refermerait » (*LE*, 175). L'empreinte ne saurait être celle du sujet singulier, mais de tout un espace-temps, d'une histoire, celle de Grand-Lagon, « une île dans l'île », dont le passé tragique

incite à « savoir ce qui se cache derrière le bleu » (*LE*, 21). La signification du bleu paradisiaque de l'île « les cyclones seuls parviennent à barbouiller » (*LE*, *30*) se révèle lorsque la patiente le place en antithèse avec l'existence fantomatique de ses habitants : « Emma nous est venue d'une colonie de morts vivants » (*LE*, 29). Le déchaînement des forces de la nature fait ressortir davantage la léthargie des hommes et des femmes : « si vous saviez ce que c'est que de voir naître un cyclone dans un pays mort » (*LE*, 30). Une progression horrifique caractérise le récit d'Emma, qui parle d'une « malédiction du sang » sur sa famille et fait semblant de déplorer l'époque coloniale où les Négresses vivantes intéressaient, car elles avaient une valeur marchande et symbolique, par opposition au temps moderne où elles naissent mortes, dépourvues de valeur.

Sa vie à jamais marquée par une enfance sans amour, dans la conscience aiguë de l'aliénation de sa mère, Fifie, dont elle n'éprouve que la haine indifférente, Emma s'invente un père qu'elle appelle Tonnerre Brisebois. Son vrai père n'ayant d'existence qu'à travers le trait singulier d'avoir été seul survivant d'un pays qui n'existe plus, la petite fille fabrique son acte de naissance à l'usage des autorités scolaires mettant à la place de père inconnu le nom de son chien qu'elle fait même signer en tenant le stylo entre les orteils sa patte droite. Avec son compagnon canin, elle se lance à la recherche du trésor de l'île, objet fabuleux de maint légende antillaise, dont elle fera don à sa maman pour lui manifester son adoration et espérant obtenir son amour en échange. Mais le seul signe d'intérêt que cette femme, belle mais froide, lui manifeste, « éclat de silex dans ses prunelles » est de l'emmener lors de son onzième anniversaire chez la sorcière Azwélia où elle sera soumise à des rituels effrayants. Devant ce geste d'abandon l'enfant « reste pétrifiée [...] des milliers de tessons de verre dans la gorge et dans la poitrine ». Emma revit le moment traumatique qui marque le début de sa guerre contre la génitrice : « J'ai la chair pleine d'éclats. Dans la gorge de Fifie, la voix s'étrangle alors qu'elle me somme de me lever et de l'accompagner à la plaine du Cul de Sac, aux Sources Puantes. C'est l'une des rares fois où elle m'adressa la parole » (*LE*, 99). La pleine conscience du lien maternel à jamais rompu accable l'esprit de la petite fille et lui fait renier tout idée de lignage : « Ablation, extraction, excision... Le dictionnaire ne contient que très peu de mots pour désigner la perte et la destruction. Ce qui est perdu semble n'avoir jamais existé » (*LE*, 101).

Toutefois, pendant ses années de lycée, Emma se lie d'amitié avec une autre figure maternelle, Mattie, femme analphabète mais imbue d'une sagesse mémorielle, auprès de qui elle apprend à « vivre dans un grand livre, un livre qu'elle construisait jour après jour, page après page, et dans lequel [Emma] découvrai[t] les arabesques et les méandres de l'âme des humains » (*LE*, 122). C'est auprès d'elle que la jeune femme découvre l'histoire de ses ancêtres : Béa, Baptiste, Rosa... Mattie lui apprend la leçon tragique du lieu : « Grand Lagon, ce bout de terre accroupi au milieu de l'océan, Grand-Lagon, faut pas avoir peur de le dire, c'est une terre de malédiction, Emma ». Le bleu de l'océan, entonne la vielle femme, cache des siècles de sang vomi des cales des négriers (*LE*, 125). Dressant un parallèle polémique contre un certain messianisme créole qui récupère le passé tragique pour le mettre au service d'une fiction fondatrice, le roman de Marie-Célie Agnant propose, à travers le récit de Mattie, une tragique histoire du passage du milieu et du déracinement du Sénégal vers les îles caraïbes vécue et transmise par les femmes. Ce sont elles les protagonistes du grand voyage, des guerrières qui ne meurent pas telles que la Négresse originaire, Cécile, la marronne de tous les temps, la maronne éternelle qui met le feu à la plantation et organise une armée d'anciennes esclaves (*LE*, 139). Celles-ci « reprenaient également les noms de celles qui tombaient, comme on reprend des secrets, comme on endosse de vieux vêtements » (*LE*, 137). La lignée d'Emma commence avec Kilima, « mon aïeule bantoue » dont le souvenir plane comme un ombre sur « le destin des femmes de ma lignée » : « encore enfant, celle-ci arriva sur la plantation Comte, sur l'île de Saint-Domingue. Kilima donna naissance à Emma, dont je porte le nom, puis vint Rosa, puis encore Emma, puis encore Rosa, ma grand-mère dont tu connais déjà l'histoire » (*LE*¸142). Sa reprise rituelle grave la légende familiale dans l'esprit d'une jeune fille avide de savoir : « Je répète sans relâche : la première s'appelait Kilima, elle avait été arrachée à sa mère Malayika, puis vendues aux négriers. Sur l'île, elle donna naissance à Emma, puis Emma à Rosa : puis vint Fifie et encore Emma. Et dans mes veines court le même sang » (*LE*, 146). Toute sa vie durant, Emma s'efforce de trouver une réponse à la question de Mattie qui anticipe, comme une sentence, son destin tragédie : « Qu'y a-t-il de pire qu'un corps de femme sans mémoire, Emma ? » (*LE*, 147) Aussi, lors de son séjour d'études en France, l'étudiante se laisse emporter dans une dérive rageuse que le savoir des livres, faute

d'apaiser, excite encore davantage : « Je m'en allais par les rues promener ma rage de Négresse, sur les quais de Nantes, de Bordeaux et de la Rochelle. J'arrêtais les passants, des ivrognes le plus souvent, pour leur demander s'ils savaient combien de sang, combien d'esclaves, combien de lait de Négresse il avait fallu pour construire une seule vieille Europe » (*LE*, 131). Avec son pays d'accueil elle ne ressent aucune autre affinité que la langue, qu'elle qualifie de simple instrument de communication permettant de mener à bien son projet d'étude sur les routes maritimes de la traite négrière : « Je choisis la France, un pays avec lequel je ne ressentais aucun lien particulier sauf que l'Histoire avait voulu que je m'instruise dans sa langue ». Le roman de Marie-Célie Agnant ne manifeste nulle effusion discursive à l'égard de ce sujet si chargé historiquement et littérairement qu'il est devenu un *topos* de l'écriture contemporaine; la France et sa langue ne suscitent ni amour ni haine, mais plutôt un mutisme inexpliqué, reprise discursive de du prétexte diégétique de la fiction, le refus catégorique qu'Emma oppose au français de son docteur. Le personnage ponctue parfois sa narration de mots étrangers lorsqu'elle imagine Billie Holiday, *strange fruit*, promenant son malheur sur les trottoirs de la blanche Amérique chantant ou qu'elle fredonne une vieille chanson : « *Kilima changu kidogo*, ma petite colline » (22). *Le Livre d'Emma* ne fait pas cependant ce que son héroïne et auteure imaginaire exigent : d'abord, Emma déroge à sa propre règle, s'exprimant parfois en français durant les rencontres avec Flore ; ensuite, Flore elle-même traduit le contenu du récit d'Emma en français, faisant ainsi du livre que nous tenons entre nos mains une prétérition de son sujet.

Le récit final d'Emma réussit là où son écriture prise dans le carcan des conventions scientifiques avait échoué. Elle ressuscite le passé avec une intensité envoûtante qui suspend le passage du temps et efface les frontières identitaires : « Le temps avait reculé depuis longtemps, je n'existais plus. Emma non plus. Dans la case aux murs peints de couleur verte, évoluaient maintenant Kilima, Cécile, Béa » (*LE*, 164). Cette puissance d'évocation apparaît comme un trait singulier, paradoxal à l'intérieur du récit-cadre de Flore. Elle entre, d'une part, en opposition avec l'histoire d'Emma et son dénouement tragique, car le personnage ne peut finalement échapper à la malédiction de son lignage : à l'instar de son ancêtre, Kilima, elle subira les injustices du système phallocentrique occidental (jadis, la plantation, à

présent, l'université) qui lui feront renier son avenir (assassinat de l'enfant nouveau-né et suicide). La force vive du récit d'Emma forme un contraste, d'autre part, avec la retenue narrative de Flore, la témoin-interprète à qui l'on confie le récit principal. Les quelques moments d'emportement qu'elle s'autorise sont toutefois inspirés par les révélations d'Emma auprès de qui elle commence un apprentissage semblable à celui de l'héroïne auprès de Mattie. L'effet mêlé de trouble et d'apaisement qu'elle avoue ressentir après la conclusion de leurs rencontres renforce le parallèle :

> Ces paroles sont les dernières que j'ai recueillies de la bouche d'Emma.
> Elles ont fait en moi leur route, pour ne jamais me quitter. Je les sens, comme des choses vivantes qui gonflent, éclatent en mille petites douleurs, s'agglutinent au creux de l'estomac. (*LE*¸176)

Le récit d'Emma et sa transcription sous la plume de Flore brisent le cycle destinal – et se garantissent à jamais contre tout soupçon de bovarysme – car l'écrivaine-témoin change la donne et se lance derechef à la recherche d'un langage propre, inaliénable.

4. Limites du nom

« Le mort avait franchi la frontière, il venait vers moi, Parle, me disait-il, Donne-moi quelque chose »[67] : l'écriture de Linda Lê se place d'entrée de jeu sous le signe de la revenance de l'histoire. Proche de ces « poétiques modernes de la répétition [qui] effectuent l'équivalent d'un travail du deuil, mais sans seuil ni terme, par lequel la pathologie d'une mémoire amnésique est renversée en une remémoration libératrice »[68], elle accueille dans l'angoisse mais sans hésitation les spectres du passé.

Personne[69], qui à l'instar des autres textes de l'auteure n'affiche pas de sous-titre générique, comporte vingt-six parties : les parties impaires contiennent l'histoire hétérodiégétique du personnage éponyme, les autres, intitulées « Aparté », font entendre la voix d'un auteur qui raconte les déboires de son personnage rebelle et lunatique, et

[67] Linda Lê, *Lettre morte*, Christian Bourgois, 1999, p. 43.
[68] Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Minuit, 2006, p. 101.
[69] Christian Bourgois, 2003.

s'adresse directement au lecteur réfléchissant à son art littéraire. Enchâssés dans l'histoire de Personne sont les « Carnets de Tima » lesquels, retranscrits par le personnage, renferment pourtant les écrits d'une femme narrant son séjour aux accents fantastiques dans la ville de Prague.

Le récit de Personne se tisse autour d'un être fantomatique, hanté par « son ancien moi, ce détraqué évadé d'un cauchemar » (*Pe*, 7), à mi-chemin entre « la porte de la mort et celle d'une autre vie ». De la période sans méfiance envers soi, période « blanche », le personnage ne se souvient que la fin, l'instant où le monde devient un réseau de signes et de messages : « Le jour où le quotidien se transforma en un faisceau de signes, où le monde alentour se mit à murmurer des messages à lui destinés, il se découvrit double » (*Pe*, 12).

Presque anonyme, angoissé et anomique, l'antihéros de Linda Lê habite un espace textuel formé d'accumulation synonymique et de saturation sémantique. Prisonnier d'un état d'enchantement transformé en nœud d'angoisses, Personne est inlassablement assailli d'images et de souvenirs qui le représentent « dans le rôle d'un émeutier des lettres » (*Pe*, 8). Dans la lutte avec son autre « les mots, entendus étaient des messages » et « [l]es nombres rencontrés avaient une signification cabalistique » (*Pe*, 8). De guerre lasse, il pense devoir se donner la mort mais décide d'entreprendre plutôt un voyage initiatique au terme duquel il entrera en possession des secrets du cosmos : « Les êtres qu'il croisait lui communiquaient la réponse aux énigmes » (*Pe*, 9). Les faits et gestes du personnage sont constamment voués à une double détermination : passive et active, interne et externe, dominée et dominante. Sa mémoire est à la fois encombrée et encombrante : « Il en avait assez de se souvenir et d'encombrer son esprit de toutes les images qui refluaient » (*Pe*, 10). Dans le jeu de cache-cache avec son *alter ego*, il est suiveur et suivi à la fois : « Son ancien moi avait tant de jumeaux et chacun d'eux avait un double ». Il éprouve en lui la présence d'un moi sceptique et d'un autre, « son frère », confiant, d'un moi combatif et de son ectoplasme, d'un moi ouvert et d'un autre qui désire vivre en autarcie : le dédoublement ne suffisant plus à décrire son angoisse, il s'imagine dépecé, les membres dispersés, divisé en morceaux épars. Saturé d'angoisse et livré à une troublante confusion existentielle, le récit de Personne recèle une autre construction métaphorique, matricielle : celle de la mécanique névrotique. Dans l'épisode des carafes de la Vivonne orienté par la confusion métony-

mique entre conteneur et contenu, Proust décrit cette mécanique à partir de l'image de « tel nénuphar à qui le courant au travers duquel il était placé d'une façon malheureuse laissait si peu de repos que, comme un bac actionné mécaniquement, il n'abordait une rive que pour retourner à celle d'où il était venu, refaisant éternellement la double traversée »[70]. Il s'engage dans une comparaison élaborée entre la plante aquatique et « certains neurasthéniques [...] qui nous offrent sans changement au cours des année le spectacle des habitudes bizarres [...] pris dans l'engrenage de leurs malaises et de leurs manies, les efforts dans lesquels ils se débattent inutilement pour en sortir ne font qu'assurer le fonctionnement et faire jouer le déclic de leur diététique étrange, inéluctable et funeste ». « Tel était ce nénufar », conclut le narrateur de la *Recherche*, « pareil aussi à quelques-uns de ces malheureux, dont le tourment singulier [...] se répète indéfiniment pendant l'éternité »[71]. Personne exhibe les symptômes du nénufar neurasthénique; de surcroît, Observé et Observateur, il se glisse malaisément dans la chambre de son enfance pour recouvrer la mémoire de sa séparation d'avec soi-même. Au terme de son voyage labyrinthique, il se retrouve face-à-face avec son ennemi à l'état cadavérique dont la contemplation lui rappelle un souvenir d'école : l'exercice d'écriture collective auquel Personne et deux amis se livraient en classe. La gageure évoque celle du cadavre exquis, à ceci près que, répondant à la logique déterministe de la narration, elle prend le parti complètement opposé de l'aléatoire surréaliste : chaque écrivain doit tenir compte de la collaboration précédente. Mais cette actualisation de l'exercice avant-gardiste s'accommode d'un tour de plus, car chaque nouvelle phrase « comme la première, devait être déroutante et donner du fil à retordre aux deux autres conteurs » (*Pe*, 117). L'écriture s'installe dans un intervalle de liberté étroitement surveillée à l'intérieur duquel les conventions littéraires mutuellement s'annulent.

> Parmi les récits composés par la bande, il y avait l'histoire d'un amnésique qui avait organisé son assassinat, payé un tueur à gages. Une chute causa la mort de son tueur juste dans l'escalier de sa victime, qui d'ailleurs se préparait à passer une soirée tranquille, n'ayant aucun souvenir du contrat passé avec son sicaire. Comme la chute n'avait eu d'autre témoin que lui-même, l'amnésique eut l'idée de faire entrer l'autre sous son nom et de se faire passer pour celui qui venait de

[70] Marcel Proust, *À la recherche dy temps perdu*, Gallimard, Quarto, « Du côté de chez Swann », p.168.
[71] *Ibidem,* p. 169.

> mourir. Commença alors pour lui une vie où il ne souffrait plus de se chercher et de tâtonner dans le long tunnel d'une mémoire anéantie, mais se reconstruisait en enquêtant sur le passé de l'autre. Jusqu'au jour où il apprit comment l'autre avait accepté de tuer un quidam, lequel désirait mettre fin à une vie devenue infernale après un accident qui l'avait privé de sa mémoire. Il se lança alors sur les traces de ce quidam, sans savoir qu'il courait après sa propre ombre. Les recherches lui permirent de retrouver des pans entiers de son passé. Mais les plus étonnant pour lui était de découvrir des similitudes entre la vie du quidam (c'est-à-dire lui, bien qu'il l'ignore encore) et celle du tueur à gages (dont il avait pris l'identité). (*Pe*, 117)

L'intrigue de l'histoire imaginée par le personnage et ses amis de jeunesse reprend en miroir certains aspects du récit de Personne : l'assassinat, l'échange identitaire, l'amnésie. Mais au lieu de résoudre l'énigme du personnage, d'offrir à sa quête erratique une clôture symbolique, la spécularité ne fait qu'accentuer l'abstraction de la situation reflétée. L'effet obtenu est de dissonance entre ce que l'histoire raconte – les aventures d'un personnage sans nom et sans mémoire – et ce que le texte dit – une main courante de ces aventures qui résume par l'enchaînement causal de sept phrases l'essentiel d'une intrigue romanesque, réservant pour la huitième la surprise d'une chute finale déroutante, comme le veut la règle de l'anti-cadavre exquis. Cette dissonance émane du contraste entre la réitération de ce schéma actantiel : personnage dédoublé – perte de mémoire – tentative de recouvrement – échec, d'une part, et l'absence d'informations spécifiques qui créent l'illusion du réel et insufflent la vie à la fiction, de l'autre. L'histoire ne prend jamais son envol ni n'actualise son potentiel de roman psychologique, de fiction policière ou de récit d'effroi : elle se maintient dans une zone frontière où la fiction est à l'état potentiel et la mise en récit le cède à l'atmosphère.

Un exemple éclairant est fourni par l'épisode qui se déroule au Service des réexpéditions, où Personne est responsable des lettres qui n'ont jamais atteint leur destination. Il doit ouvrir le courrier avant de le renvoyer à l'expéditeur : son travail consiste à chercher les indices qui dévoileraient l'identité des auteurs. Cette opération concerne les échanges administratifs aussi bien que lettres privées que l'on adresse, « comme une pluie de petites étoiles », à une sœur ou à l'ami. Tandis que le récit des faits est presque parodiquement conventionnel, obéissant à l'articulation mécanique des connecteurs temporels et causaux, le récit de pensées repose sur une dynamique lyrique, portée par des « phrases-monde ». Les phrases s'agrègent en périodes monadiques ;

renfermées sur elles-mêmes, ourdies d'intensités, de rythmes, de scansions et de souffles, ces énoncés contiennent la substance d'un récit possible qui submerge la représentation[72] :

> Elles n'étaient pas parvenues entre les mains de ceux qui en auraient retiré un moment de bonheur, et elles allaient être détruites. En les lisant, il pensa aussi à tous ces messages non envoyés qui auraient adouci, peut-être bouleversé la vie de quelques-uns – lettres oubliés dans un livre parce que le démon de l'à quoi bon ? l'avait emporté sur la tentation d'aimer, message commencés avec l'intention de répondre avec flamme à une déclaration timide et devenus au bout du compte un billet poli et froid, presque une fin de non-recevoir. Tous ces signaux perdus dans l'espace étaient comme des scintillements dans la nuit. (*Pe*, 33-34)

La temporalité feuilletée de la phrase, ancrée dans le prétérit de la narration mais glissant du plus-que-parfait évocateur à l'imparfait de la rêverie, amplifie la résonance de l'événement médité et oriente le récit vers une apparente narrativité secondaire, mais en réalité fondamentale au sens premier du terme : « C'est cela, le récit : non pas raconter un événement, mais rendre le rythme, la vitesse, la lenteur, les méandres, les coupures, les éclatements avec lesquels un événement (extérieur ou intérieur) a été vécu, ou est revécu, par une ou plusieurs consciences »[73]. Le trope épistolaire rappelle la prémisse narrative de *Lettre morte*, publié quelques années plus tôt. Aux tonalités autobiographiques appuyées, ce texte de Linda Lê se penche sur le legs paternel de la narratrice – des lettres arrivant régulièrement du pays natal jusqu'à la disparition de l'expéditeur. Les questions posthumes que suscitent ces lettres restées sans réponse forment la substance du monologue d'une femme anonyme, tourmentée par des souvenirs d'enfance, par le sentiment d'avoir trahi le père resté sur l'autre bord de l'océan et par la survivance de celui-ci dans l'écriture. « Le mort me saisit » déclare la narratrice, dont le récit fantasme la mort du père en essayant, en vain, de suppléer sa voix, ses mots : « Mais à quoi bon ce monologue impromptu, cette lettre que je lui écris pour remplacer toutes celles que je n'ai pas écrites de son vivant ? Ce n'est pas lui qui me manque, mais sa voix, ses mots »[74].

---

[72] Jean-Yves Pouilloux, « 'Trouver une phrase' », *op. cit.*, p. 226.
[73] Didier Anzieu, « Les traces du corps dans l'écriture : une étude psychanalytique du style narratif », *Psychanalyse et langage. Du corps à la parole*, Dunod, Bordas, 1977, p. 180.
[74] Linda Lê, *Lettre morte*, Christian Bourgois, 1999, p. 11 et 18.

La narration se laisse contaminer par les idées et affects du personnage. Aussi l'antipathie de Personne à l'égard de son médecin, Abracadabra, s'insinue-t-elle dans le discours narratif; une inquiétante étrangeté émane de l'association entre précision lexicale (chaman, duplicité de l'indicateur, indice de culpabilité) et indétermination déictique : « Au fil des séances, la défiance du patient s'était accentuée : il redoutait autant le pouvoir du chaman que la duplicité de l'indicateur à l'affût d'un indice de culpabilité » (*Pe*, 10). Les mots, choisis pour leur poids significatif, semblent planer au-dessus d'une surface textuelle dépourvue de toute semblance réaliste ou d'ancrage concret. Dans le brouillard de sa paranoïa, poursuivi par la menace muette de son double, Personne trouve secours auprès des mots, de leur précision clinique et de leur cohérence parfaite : « Espion, Personne faisait sur son moi des rapports d'une précision clinique et d'une cohérences parfaite. Espionné, il entrait dans des divagations où la moindre parole était retenue contre lui. Guetteur et guetté, jugé et suspect, censeur et condamné, Personne voyait le monde comme une machine de mort » (*Pe*, 11).

La seule « réalité » dont s'accommode la vie fictionnelle de Personne semble être son projet de livre : « Il rêvait d'écrire un livre où rien ne serait définitif, qui contiendrait plusieurs versions d'une même histoire, et pourquoi pas deux débuts (le premier selon les règles, le second plus déconcertant : le lecteur, apostrophé, bousculé par l'auteur, se laissant entraîner vers des chemins de traverse) » (*Pe*, 11). Pour faciliter ses séances avec Abracadabra, il décide de faire de lui son lecteur imaginaire « le lecteur d'un roman expérimental prenant comme objet d'étude un sujet fantasque et à l'humeur vagabonde, et comme point de vue le regard omniscient d'un narrateur qui tient tout à tour le rôle de l'Observé et de l'Observateur, capable de tout voir, de tout mettre à nu » (*Pe*, 11).

Mais à défaut d'entreprendre un livre de son cru, Personne se consacrera à la sauvegarde d'un texte renfermant les secrets d'une inconnue. Sa découverte ajoute une touche rocambolesque à l'atmosphère éthérée, presque abstraite du récit car on apprend qu'un jour le personnage se réveille mort, frappé à la tête avec l'ordinateur qu'il avait récupéré dans une décharge. L'objet recèle des textes en mémoire : ce sont les carnets de voyage d'une femme inconnue carnets que Personne se met à retranscrire, non sans difficulté, sur des cahiers : « le texte semblait récalcitrant à tout regard extérieur. Il manquait la fin de

certains paragraphes, laissés inachevés. Des pages entières avaient été écrites en langage codé » (*Pe*, 16). Ainsi que la carte d'une île aux trésors, l'écriture de l'inconnue résiste au déchiffrement. En même temps qu'il ramène à sa matérialité scripturale une écriture confiée à l'espace virtuel, Personne est attiré par l'existence fantasmatique de son auteure : « Qu'elle n'eût pas de nom, pas de visage, qu'elle ne fût que cette voix l'intriguait » (*Pe*, 16). S'il l'avait croisée dans la rue, il aurait renvoyé à plus tard l'exploration de ce nouveau continent tel « l'atermoyeur [qui] trouve sa jouissance à rester dans la zone frontière, entre deux passages de douane qu'il refuse de franchir dans un sens ou dans l'autre » (*Pe*, 16). Privé de la certitude de son existence réelle, le copiste est conduit à croire à une mystification, créée de toutes pièces par un romancier qui l'aurait abandonné pour un autre personnage : « Au rancart son vieil ordinateur et son personnage qui s'attardait trop dans les limbes ! »

« Aucun indice ne lui permettait de deviner s'il n'avait pas affaire à un personnage purement imaginaire, fabriqué par un romancier » (*Pe*, 16) mais Personne récupère tout de même les notes qui lui procurent le sentiment d'être « en possession d'un fragment de vie » (*Pe*, 17). Se prenant au jeu du déchiffrement et de la transcription, il baptise l'écrivaine des carnets du nom de Tima. L'origine obscure de ces écrits se place au cœur du récit de Personne, qui conjecture par la suite que le véritable auteur en serait un dénommé Ebua, « mystérieux passant », brasseur, imprimeur de livres clandestins, à qui l'on doit également une *Vie de fossoyeurs*.

> Sans doute, avait-il fabriqué pour lui-même ces carnets, fabriqué pour lui-même ces carnets, fabriqué pour lui-même cette histoire d'amour éclose à Prague, puis il s'en était débarrassé pour que ce livre circule et tombe entre d'autres mains, Cette *Vie des fossoyeurs* à laquelle il disait travailler n'était peut-être qu'un titre lancé au hasard, comme un rappel de ces carnets qui auraient pu s'appeler *La Gardienne des gisants*. Mais voilà, il semblerait que Tima lui ait échappé, qu'elle ait volé de ses propres ailes. Et Ebua, auteur dépité, cherchait à rattraper son papillon avec un filet que Personne était censé tricoté à sa place. (*Pe*, 89-90)

Entre les deux conceptions verbales du personnage, l'une ancrée dans la substance du réel, telle qu'elle apparaît chez Marie-Célie Agnant, et l'autre projetée vers l'infini des possibles, comme le montre la fiction de Linda Lê, c'est une voie médiane que propose Antoine Volodine. Dans ses textes qui reprennent obstinément la même histoire fantastique et abstraite d'un terrifiant récit d'antici-

pation, l'écrivain imagine un univers concentrationnaire hanté par la figure du narrateur-résistant. Individualisés par une nomination diverse qui ouvre le texte à l'imaginaire des langues et des cultures, les personnages de Volodine sont pourtant inséparables de l'expérience collective de la terreur et du témoignage. Ils offrent un exemple de caractérisation multiple, relationnelle, réticulaire, chaque être ne pouvant se comprendre que dans la pluralité des rapports qui le relient doublement aux autres. Diégétiquement, l'univers clos du récit confère une valeur exemplaire à la vie des prisonniers, les destins individuels étant les reflets vivants d'un archétype lointain, éthiquement, le fait d'opposer à la logique unique, totalitaire la logique innombrable de la narration, fait de chaque personnage un créateur de mondes possibles et un générateur de sens.

Auteur de romans d'anticipation qu'il fait paraître chez Denoël dans la collection « Présences du futur » jusqu'en 1988, Antoine Volodine change d'éditeur et de direction poétique en publiant aux Minuit *Lisbonne, dernière marge* (1990). Si l'imaginaire de ses romans reste largement marqué par la science-fiction, les histoires sérielles se déroulant dans un chronotope claustral futur, le programme poétique de l'écrivain se distingue par son indéniable originalité. Car le post-exotisme, présent dans les textes fictionnels – dont la lesquels dimension théorique est consubstantielle à une narration souvent déléguée à des narrateurs conscients de leur rôle –, et faisant l'objet du volume *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (Gallimard, 1998), trouve sa meilleure expression dans un hybride de récit et d'essai, que Volodine appelle « narrat », faisant partie du péritexte *Des anges mineurs* (Seuil, 1999) ou « românce », exemplifié par *Vue sur l'ossuaire* (Gallimard, 1998). Ces textes émanent du contexte carcéral auquel les personnages résistent grâce à l'effort commun et constant de narration qui contribue à la survivance humaine entendue autant comme une activité symbolique individuelle que comme un récit de mémoire transmissible et partageable. Le post-exotisme évite l'écueil d'une littérature à thèse dans la mesure où il prend acte de l'échec de celle-ci à relever le défi de l'histoire contemporaine et que du procès de l'écriture traditionnelle il infère la nécessité d'une poétique commune qui envisage l'acte créateur en tant que délégation de la parole auctoriale aux autres membres de la communauté. Du rejet qu'il réserve au mensonge littéraire instancié dans l'idéal réaliste et dans le simulacre médiatique, résulte le choix d'une écriture étrange et étrangère, située

sur le terrain d'un ailleurs linguistique (ce qui explique la richesse de l'invention anthroponymique) et spatial (l'univers concentrationnaire sans déterminations géographiques précises est une constante de la fiction chez Volodine). À bien des égards, cet univers fictionnel se rapproche de l'utopie contemporaine, régie par une extrême urgence éthique et politique, telle que l'envisage, de manière polémique, le philosophe Slavoj Žižek :

> Il y a deux significations erronées du mot « utopie » : la première est l'ancienne notion d'imaginer une société idéale qui ne sera jamais réalisée; la seconde est l'utopie capitaliste des désirs neufs et pervers que l'on est non seulement autorisé mais invité à réaliser. La vraie utopie naît d'une situation tellement sans issue, sans solution dans les conditions données que l'on est forcé d'inventer un autre espace simplement pour survivre. L'utopie n'est pas la liberté d'imaginer, mais la nécessité profonde de s'inventer une autre réalité pour échapper au monde qui nous entoure et c'est exactement ce dont on a besoin aujourd'hui[75].

L'écriture d'Antoine Volodine se construit autour d'un monde sans frontières hanté par la menace de l'incarcération et la persistance des mouvements dissidents à travers une narration fluide, circulaire qui inclut le lecteur présent sous la figure du narrataire à qui il revient de recueillir et transmettre les histoires. Ses textes offrent une figuration du concept de déterritorialisation en donnant au geste imaginaire la pertinence politique de l'art. Sa langue est dominée par une invention onomastique polyphonique et multiforme. Dans un monde en voie d'extinction, la grande variété lexicale et phonétique des noms imprime à l'écriture une entropie particulière, échappant à toute saisie systématique. Jean Vlassenko, Maria Samarkande, Khrilli Gompo, Izmaïl Rorschach, Evon Zwogg, Yasar Dondong, Clara Güdzül, Julie Rorschach, Bella Mardirossian, Wiel Scheidmann sont autant de noms empruntés à des univers linguistiques très divers qui individualisent les personnages, les détachant de la communauté scripturale à laquelle les confinent les situations diégétiques. Alors que la plupart des personnages se partagent le même rôle, celui du narrateur, leurs noms peuvent évoquer des connotations géographiques et culturelles qui brisent l'enfermement de la fiction en y introduisant l'étrange, l'ailleurs, la différence.

---

[75] *Zizek* !, film documentaire en anglais réalisé en 2005 par Astra Taylor.

L'invention et la combinatoire anthroponymiques créent néanmoins un effet de liste qui efface le pouvoir distinctif des noms ; la promesse des horizons lointains ne se réalise jamais car la fiction, dévorant l'un après l'autre les vocables qui désignent une humanité en puissance, en produit aussitôt d'autres voués au même sacrifice. Ces textes dont les personnages naissent de la rencontre entre le jeu divers de la nomination et la compacité des voix narratrices proposent une poétique de la typification. S'empressant de relever le défi moderne de la « vie hypothétique »[76], leur nature composite, cumulative ou sérielle transgresse les lois logiques ou psychologiques et excite la curiosité du lecteur par la promesse d'une fiction multiforme, inépuisable. Ce n'est pas de leur propre gré que les personnages-narrateurs s'abstraient du monde dans la prose volodinienne. Confrontés à un régime d'oppression, leur comportement est surtout réactif, mais leur résistance ne peut être qualifiée d'impassible ou de passive. Les stratégies métatextuelles et paratexuelles telles que la démultiplication des instances auctoriales et leur juxtaposition aux noms des narrateurs, ainsi que la porosité des frontières textuelles permettant aux concepts de circuler librement du texte au péritexte, installent les personnages en tant que double pluriel de l'auteur.

De *La Biographie comparée de Jorian Murgrave* aux *Anges mineurs*, en passant par *Port intérieur* et *Vue sur l'ossuaire* et jusqu'à *Dondog* ou *Nos animaux préférés*[77] l'œuvre d'Antoine Volodine offre comme forme de résistance à la menace de l'incarcération et de la mort, la persistance des communautés narratives. Aussi derrière les apparences aliénantes de la « xénolittérature » qui se veut une écriture « étrangère », « partie de l'ailleurs et allant vers l'ailleurs »[78], se manifeste un art de la fiction qui tente de réinvestir la dimension agissante de l'acte littéraire. Réunis par la même situation claustrale, les personnages, seuls repères forts d'une intrigue ténue, le sont aussi par la solidarité dans l'écriture dont la transmission institue une tradition. Porte-parole de la vérité narrative, seule capable de résister au mensonge politique, chaque membre de cette généalogie littéraire est té-

---

[76] On pense évidemment à l'expression « vivre hypothétiquement » que Robert Musil attribue à son personnage Ulrich dans *L'Homme sans qualités*, trad. Philippe Jacottet, Gallimard, Folio, 1973, t. I, p. 390.

[77] Denoël, 1985 ; Minuit, 1996 ; Gallimard, 1998 ; Seuil, 1999 ; Seuil 2002 ; Seuil, 2006.

[78] La définition du terme, de ses enjeux éthiques et esthétiques font l'objet de l'essai fictionnel *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Gallimard, 1998.

moin, martyre et fragment de mémoire vive dont la singularité ne peut se comprendre que par sa mise en relation avec celle des autres.

Conclusion

Folle rêverie catastrophique ou ouverture infinie du possible, la transfrontière est une utopie ou un « non-lieu, le point extrême d'une reconfiguration polémique du sensible, qui brise les catégories de l'évidence. Mais elle est aussi la configuration d'un bon lieu, d'un partage non polémique de l'univers sensible, où ce qu'on fait, ce qu'on voit et ce qu'on dit s'ajustent exactement »[1]. Le double jeu du « non-lieu » polémique et du « bon lieu » partagé caractérise les poétiques transfrontalières, dans la mesure où celles-ci ne répondent guère à un programme collectif mais suivent la logique souple des affinités esthétiques, des échanges et des échos intertexuels.

Un premier type de poétique transfrontalière se profile dans la rencontre entre un régime mélancolique et un régime nostalgique de la littérature. Le régime mélancolique est hanté par l'obscurcissement de l'origine dans *Le Livre d'Emma* de Marie-Célie Agnant, par le deuil d'un passé à jamais perdu, dans *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau, par un deuil qui souvent s'ignore, comme chez Boubacar Boris Diop dans *Les Tambours de la Mémoire* et par l'angoisse de la distance infranchissable qu'aucun geste remémoratif ne peut abolir, dans *Personne* de Linda Lê. Le régime nostalgique révèle le languissement, le désir d'un retour aux origines, d'un retour sensible ou la recherche d'un passé actualisable jusque dans ses manifestations physiques chez Pierre Michon dans *Vies minuscules*, chez Jean Rouaud, dans *Les Champs d'honneur* ou chez Maryse Condé, dans *Désirada*.

Sous-tendant cette dualité du rapport au passé, on dégagera la poétique transfrontalière de l'héritage. L'immersion dans la tradition peut aboutir à l'achronie, l'a-temps, non pas en tant que négation ou absence du temps mais en tant qu'épaisseur et plénitude[2] : *Miette* de Pierre Bergounioux, *Texaco* de Patrick Chamoiseau, *L'Espérance-macadam* de Gisèle Pineau proposent de tels univers imaginaires. De

[1] Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, La fabrique éditions, 2000, p. 64-65.

[2] *Cf.* la réflexion que propose Éric Méchoulan, *Pour une histoire esthétique de la littérature*, *op. cit.*, chapitre III « Temps de la dette et temporalité de la production », p. 65-85 et Notice 2 « Sur l'héritage », p. 87-97.

surcroît, être immergé dans le temps, relève aussi d'une logique des vases communicants qui permet au contemporain de se réclamer d'une tradition « ingérée » pour asseoir son identité littéraire et sa diction fictive : *Préhistoire* d'Éric Chevillard, *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou, *Ève de ses décombres* d'Ananda Devi font apparaître cette stratégie récupérative. Dans le cas des ces écrivains, comme dans celui de Nina Bouraoui, de Pierre Michon et de Linda Lê, la revendication d'un héritage est non seulement subversive mais encore polémique, participant du rejet des figures de l'autorité que l'héritage véhicule et d'un refus des institutions et de leurs valeurs fondatrices.

Une troisième construction transfrontalière explorée par les écritures contemporaines est celle de la singularité autonome des formes discursives et des significations figuratives érigée au rang d'une propriété inaliénable et inattaquable de la littérature. La croyance à une différence essentielle, ontologique entre les œuvres et le monde qui les engendre accroît son énigmaticité, ce que Rita Felski appelle dans un essai consacré aux usages de la littérature son caractère « ultramondain » (*other-worldly*). Il entérine cependant l'idée d'une coupure fondamentale entre l'activité littéraire et les autres pratiques sociales. Jacques Rancière a dégagé les formes du brouillage moderne entre le paradigme moderniste et le modernitarisme entendu comme temps voué à l'accomplissement sensible d'une humanité latente de l'homme « s'appuyant sur cette contradiction constitutive du régime esthétique des arts qui fait de l'art une *forme autonome de la vie* et pose ainsi en même temps l'autonomie de l'art et son identification à un moment dans un processus d'auto-formation de la vie »[3]. La demande réitérée par les défenseurs de l'autonomie de la littérature de lire les œuvres sous l'espèce artistique dégagées de toute considération pratique (psychologique, sociale, politique, morale...) aboutit pourtant à des conséquences paradoxales, ou des effets pervers, à savoir à une conception de la littérature en tant qu'entité surnuméraire ou secondaire, sans rapport direct au monde. « Le modèle téléologique de la modernité est devenu intenable, en même temps que ses partages entre les 'propres' des différentes arts, ou la séparation d'un domaine pur de l'art »[4]. Car

---

[3] *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, *op. cit.*, p. 37. « La révolution esthétique redistribue le jeu [du partage réalité/fiction, succession/causalité *m. n.*] en rendant solidaires deux choses : le brouillage des frontières entre la raison des faits et celle des fictions *et* le mode nouveau de rationalité de la science historique », p. 56.

[4] *Ibidem*, p. 42.

la vision théologique et la vision idéologique de la littérature participent finalement de la même croyance : que le texte littéraire ne saurait être qu'objet de savoir, jamais son sujet ou sa source : « Définir la littérature comme idéologie c'est avoir décidé d'avance que l'œuvre littéraire est un objet de savoir mais jamais une source de connaissance. C'est préjuger de l'incapacité qu'a un texte littéraire de 'savoir' autant ou plus qu'une théorie »[5]. Contre ces formes de l'herméneutique du soupçon qui relèvent d'une conception instrumentaliste des textes, Felski propose d'envisager les pratiques de lecture en tant qu'« usages de la littérature ». Paradoxalement, ce qu'elle entend par là n'est point une approche utilitaire ou pragmatique, mais une interprétation des textes privilégiant l'expérience de lecture en tant que cadrage (*emphatic experience*) de leur dimensions historiques, sociales, éthiques et phénoménologiques.

Le présent ouvrage s'est proposé de comprendre les conditions d'intelligibilité du débat autour de la prose narrative de langue française, à partir de son statut historique et critique et de ses catégories imaginaires : le sujet, le monde et la langue. Fondée sur la relation d'« un commun partagé » et « des parts exclusives »[6], l'esthétique des littératures-mondes en français renvoie à un « découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience »[7]. La fiction mémorielle de Boubacar Boris Diop et de Jean Rouaud convoque deux régimes de légitimité antithétiques : d'une part, le réalisme sentencieux des grands récits fondateurs nationaux ou politiques, d'autre part, l'anarchie de la fiction qui donne à entendre la voix d'une autorité absente. Ce faisant, elle s'engage dans une réflexion sur la politique, à savoir sur « ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps »[8].

Chez Nina Bouraoui, le récit met en scène un sujet-buvard, qui s'empreint des voix et des fantasmes du monde. Le sujet se tient tou-

[5] « To define literature as ideology is to have decided ahead of time that literary works can be objects of knowledge but never sources of knowledge. It is to rule out of court the eventuality that a literary text could know as much, or more, than a theory » Rita Felski, *Uses of Literature*, Oxford, UK, Blackwell Publishing, 2008. Voir « Introduction », p. 1-22. Citation extraite de la page 7.
[6] *Le Partage du sensible. Esthétique et politique, op. cit.*, p. 12.
[7] *Ibidem,* p. 14.
[8] *Ibidem.*

jours, chez Annie Ernaux, au bord de l'écriture identitaire, entre la positivité d'une affirmation et la négativité du désistement de soi. Leurs textes, proches à cet égard de ceux d'Hélène Cixous ou encore d'Assia Djebar et de Leïla Sebbar, qui ne sont pas traités dans le cadre évidemment limité de ce livre, brouillent « le partage des identités, des activités et des espaces » car ils représentent « à la fois l'espace d'une activité publique et le lieu d'exhibition des 'fantasmes' »[9] du voyeurisme des conteuses et des écrivaines.

Dans les œuvres de Pierre Michon et de Patrick Chamoiseau, l'évocation d'un passé communautaire fait surgir l'écart incommensurable entre, d'une part, le pacte de lecture postulant un devoir de mémoire et, de l'autre, le dispositif de mise en fiction. Celui-ci, se livrant à l'exploration des formes littéraires multiples allant de l'écriture de soi à l'écriture objective, met graduellement en échec les attentes de celui-là. C'est au niveau « du découpage sensible du commun de la communauté, des formes de sa visibilité et de son aménagement, que se pose la question du rapport esthétique/politique »[10]. Mais la prose narrative remonte, pour Michon comme pour Éric Chevillard, aux sources de l'histoire, elle éclaire les contradictions de la modernité[11], ne ménageant au travail de l'écrivain qu'une hypothétique liberté fictionnelle. À l'extrême opposé de son ancêtre, débordé par une histoire encore à faire, l'artiste contemporain se sent écrasé par un récit trop bien ficelé où tout, même le hasard, est joué d'avance et auquel son auteur ne peut plus échapper. Aussi choisit-il, à la fin de son récit, non point de faire un retour en arrière qui lui permettrait de réinventer l'H/histoire, mais de s'en retirer tout court pour ralentir la course inévitable de l'histoire en suspendant le cours de son récit. Ainsi que l'affirme Jacques Rancière : « Le régime esthétique des arts est d'abord un régime nouveau du rapport à l'ancien. Il constitue en effet comme principe même d'artisticité ce rapport d'expression d'un temps et d'un état de civilisation qui, auparavant, était la part 'non-artistique'

---

[9] *Ibidem.*
[10] *Ibidem,* p. 24-25.
[11] « L'idée de modernité est une notion équivoque qui voudrait trancher dans la configuration complexe du régime esthétique des arts, retenir les formes de rupture, les gestes iconoclastes, etc., en les séparant du contexte qui les autorise : la reproduction généralisée, l'interprétation, l'histoire, le musée, le patrimoine... Elle voudrait qu'il y ait un sens unique alors que la temporalité propre du régime esthétique des arts est celle d'une co-présence de temporalités hétérogènes », *ibidem,* p. 37.

des œuvres [...] il se voue à l'invention de formes nouvelles sur la base d'une idée de ce que l'art *a été, aurait été* »[12].

Reposant sur une triple devoir – historique, sociologique et testimonial – les fictions de Pierre Bergounioux et de Patrick Chamoiseau introduisent pourtant « dans les corps collectifs imaginaires des lignes de fracture, de désincorporation »[13]. Le caractère posthume de leurs projets d'écriture situe la fiction dans un horizon à la fois historique, signifiant la reconstitution d'une époque révolue de la société humaine, et commémoratif, supposant une évocation particulière de son vécu. Ni le récit antillais de Chamoiseau ni celui limousin de Bergounioux ne sont confinés au registre encomiastique ou élégiaque car la résurrection des êtres disparus est celle de leurs défaillances et de leur contradictions, et par-dessus tout celle des déchirures fondamentales du monde que jadis ils habitèrent.

À travers le télescopage de l'expérience individuelle, quasi-anonyme, parasite et marginale, et de la mémoire objectale, hors conscience, demeurant dans les choses et les lieux, l'écriture de Jean Echenoz rend compte intensément de la pulvérisation du collectif dans l'infini petit des êtres solitaires et errantes que sont nos contemporains, c'est-à-dire nous-mêmes. Pour Fatou Diome, le passé figé, momifié par le savoir abstrait des livres d'histoire, redevient une expérience vivante et immédiate grâce à sa mise en récit.

> Le réel doit être fictionné pour être pensé. [...] Il ne s'agit pas de dire que tout est fiction. Il s'agit de constater que la fiction de l'âge esthétique a défini des modèles de connexion entre présentation de faits et formes d'intelligibilité qui brouillent la frontière entre raison des faits et raison de la fiction [...]. Écrire l'histoire et écrire des histoires relèvent d'un même régime de vérité[14].

Les proses d'Éric Chevillard et celles d'Alain Mabanckou manifestent leur pouvoir de présence à travers la prosodie narrative et le déferlement verbal qui oriente le témoignage oral vers sa transcription tournée vers la postérité, combinant le mouvement spontané des procédés mnémotechniques avec la cadence des grandes périodes et une extrême densité syntaxique. Ces écritures à la fois pathétiques et sarcastiques sont régies par une mise en scène qui trouble « le rapport entre le commun de la langue et la distribution sensible des espaces et

---

[12] *Ibidem*, p. 36.
[13] *Ibidem*, p. 63.
[14] *Ibidem*, p. 61.

des occupations ». Elles imaginent « des communautés aléatoires qui contribuent à la formation de collectifs d'énonciations qui remettent en question la distribution des rôles, des territoires et des langages – en bref, de ces sujets politiques qui remettent en cause le partage donné du sensible »[15]. Des marques fortes tracent une frontière ténue mais nette entre écriture et littérature chez François Bon, Ananda Devi ou Marie-Célie Agnant. La retranscription de la parole ordinaire s'empare de la spécificité de chaque voix, avec ses inflexions et son souffle, pour pétrir des langages littéraires vivants, inquiets, intranquilles.

Les œuvres des écrivains étudiés dans le cadre de cet ouvrage, et qui ne représentent qu'une partie très restreinte mais significative de la riche et diverse production contemporaine en français, proposent autant de solutions pour sortir « fantasme de la déperdition », de la mélancolie et de la perte originaire afin d'imaginer d'autres modèles entropiques, divers, « en branchement ». La figure esthétique des littératures-mondes en français qui s'en dégage est celle du « schème babélien renversé »[16], dans lequel les écrivains bâtissent, à partir des bruissements d'une réalité concrète, irréductible, des univers fictionnels singuliers qui se nourrissent pourtant du dialogue constant avec ce qui leur est – et doit le rester – opaque, différent et étranger.

---

[15] *Ibidem*, p. 64.
[16] Jean-Loup Amselle, *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Flammarion, « Champs », 2001, p. 14.

Bibliographie sélective

TEXTES ÉTUDIÉS

AGNANT Marie-Célie, *Le Livre d'Emma*, Montréal, Les Éditions du Remue-ménage, 2001; 2e éd. La Roque d'Anthéron, Vent d'ailleurs, 2004.

BERGOUNIOUX, Pierre, *Miette*, Gallimard, 1995.

BIYAOULA Daniel, *L'Impasse*, Présence africaine, 1996.

BON François, *Parking*, Minuit, 1996.

–, *Prison*, Lagrasse, Verdier, 1997.

BOURAOUI Nina, *Garçon manqué*, Stock, 2000.

–, *Poupée Bella*, Stock, 2004.

–, *Mes mauvaises pensées*, Stock, 2005.

CHAMOISEAU Patrick, *Chronique des dernières misères*, Gallimard, 1986.

–, *Solibo Magnifique*, Gallimard, 1988.

–, *Texaco*, Gallimard, 1992.

–, *Écrire en pays dominé*, Gallimard, 2002.

CHEVILLARD Éric, *Préhistoire*, Minuit, 2001.

–, *Du hérisson*, Minuit, 2002.

CIXOUS Hélène, *Entre l'écriture*, Des femmes, 1986.

CONDÉ Maryse, *Désirada*, Laffont, 1997.

–, *Derniers Rois Mages*,

DEVI Ananda, *Ève de ses décombres*, Gallimard, 2006.

DIOME Fatou, *Le Ventre de l'Atlantique*, Serpent à plumes, 1993 ; 2e éd. Groupe Privat/Le Rocher 2007.

–, *Inassouvies, nos vies*, Flammarion, 2008.

DIOP Boubacar Boris, *Les Tambours de la mémoire*, Nathan, 1987.

ECHENOZ Jean, *Les Grandes Blondes*, Minuit, 1995.

–, *Un an*, Minuit, 1997.

–, *Je m'en vais*, Minuit, 1999.

ERNAUX Annie, *La Femme gelée*, Gallimard, 1981.

GLISSANT Édouard, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Gallimard, 1997.

LÊ Linda, *Personne*, Christian Bourgois, 2003.

MABANCKOU Alain, *Bleu-Blanc-Rouge*, Présence africaine, 1998
–, *Verre Cassé*, Seuil, 2005.
MICHON Pierre, *Vies minuscules*, Gallimard, 1984.
–, *Rimbaud le fils*, Gallimard, 1991.
–, *La Grande Beune*, Lagrasse, Verdier, 1996.
–, *Trois auteurs*, Lagrasse, Verdier, 1997.
PINEAU Gisèle, *L'Espérance-macadam*, HC Éditions, 2006.
ROUAUD Jean, *Les Champs d'honneur*, Minuit, 1990.
VOLODINE Antoine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Gallimard, 1998.

TEXTES CRITIQUES

ADORNO Theodor W., *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Muller, Flammarion, 1984.
AMMOUCHE-KREMERS Michèle et HILLENAAR Henk (éd.), *Jeunes Auteurs de Minuit*, CRIN, 27, 1994, Amsterdam, Rodopi, p. 127-144.
AMSELLE Jean-Loup, *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Flammarion, « Champs », 2001.
ANGENOT, Marc *La Parole pamphlétaire*, Payot, 1982.
APPIAH Kwame Anthony, *The Ethics of Identity*, Princeton, Princeton University Press, 2005.
ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain, *Le Dictionnaire du littéraire*, Presses Universitaires de France, 2002.
ARROUYE Jean et al., *Art(s) et fiction*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1997.
AUGÉ Marc, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Aubier, Critiques, 1994.
BAKHTINE Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, coll. Tel Quel, 1979.
BALIBAR Étienne, *Nous, citoyens d'Europe ? Les frontières, l'État, le peuple*, La Découverte, coll. Cahiers libres, Paris, 2001.
–, *Les Frontières de la démocratie*, La Découverte, 1992.
BARTHES Roland, *Critique et vérité*, Seuil, 1966.
–, *Œuvres complètes* (1993-1995), tome II, 3, éd. Éric Marty, Seuil.
BATAILLE Georges, *Lascaux ou la Naissance de l'art*, in *Œuvres complètes*, tome IX, Gallimard, 1979.

BATT Noëlle et al., *L'Art et l'Hybride*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2001.

BAUDRILLARD Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, Gallimard, 1976.

BEGAG Azouz et CHAOUITE Abdelatif, *Écarts d'identité*, Seuil, 1990.

BENHAÏM André, *Panim : visages de Proust*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

BERGOUNIOUX Pierre, *Agir écrire*, Fata Morgana, 2008.

BERNABÉ Jean, CHAMOISEAU Patrick Chamoiseau, CONFIANT Raphaël, *Éloge de la créolité*, Gallimard, 1989.

BESSARD-BANQUY Olivier, *Le Roman ludique. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2003.

BISANSWA Justin K. et KAVWAHIREHI Kasereka, « Liminaire », *Tangence*, n° 82, « Savoirs et poétique du roman francophone », 2006, p. 5-14.

BLANCKEMAN Bruno, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

–, MURA-BRUNEL Aline et DAMBRE Marc (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI*[e] siècle, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

BLOCH Béatrice, *Le roman contemporain. Liberté et plaisir du lecteur*, L'Harmattan, 1998.

BON François, *Exercice de la littérature. Formes neuves de récit pour une réalité transformée*, Berlin, Weidler Buchverlag, 2001.

BONNEFOY Yves, *La Présence et l'Image*, Leçon inaugurale de la Chaire d'Etudes Comparées de la Fonction Poétique au Collège de France 1981, Mercure de France, 1983.

BOTS Hans et WAQUET Françoise, *La République des Lettres*, Belin, 1997.

BOUSTANI Carmen, *Effets du féminin : variations narratives francophones*, Karthala, 2003.

BRINKER-GABLER Gisella et SMITH Sidonie, *Writing New Identities : Gender, Nation and Immigration in Contemporary Europe*, Minneapolis, University of Minessota Press, 1997.

BRITTON Celia, *Edouard Glissant and Postcolonial Theory. Strategies of Language and Resistance*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1999.

BURGER Marcel, *Les Manifestes : paroles de combat. De Marx à Breton*, Delachaux et Niestlé, 2002.

CALLE-GRUBER Mireille, *Histoire de la littérature française au XX*[e] *siècle ou Les Repentirs de la littérature*, Honoré Champion, 2002.

CASANOVA Pascale, *La République mondiale des lettres,* Seuil, 1999.

CAZENAVE Odile, *Afrique sur Seine : une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, L'Harmattan, 2003.

CHAMBERS Ross, *Story and Situation. Narrative Seduction and the Power of Fiction*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.

CHAMOISEAU Patrick et CONFIANT Raphaël, *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature 1635-1975*, Gallimard, Folio, 1999 [Hatier, 1991].

CHARLES Michel, *Introduction à l'étude des textes,* Seuil, 1995.

CHÉNETIER Marc, *Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Seuil, 1989.

CLÉMENS Éric, *La Fiction et l'apparaître*, Albin Michel, 1993.

COMPAGNON Antoine *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Seuil, 1998.

CORNICK Martyn et and CROSSLEY Ceri (éds), *Problems in French History*, Houndmills, Palgrave, 2000.

COUÉGNAS Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Seuil, 1992.

COUTURIER Maurice, *La Figure de l'auteur*, Seuil, 1995.

COYAULT-DUBLANCHET Sylviane, *La Province en héritage. Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Genève, Droz, 2002.

DABLA Séwanou, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, L'Harmattan, 2000.

DAMBRE Marc et GOSSELIN-NOAT Monique (dir.), *L'Éclatement des genres au XX*[e] *siècle*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

DASH J. Michael, *Édouard Glissant*, Cambridge University Press, 1995.

DE CERTEAU Michel, *L'écriture de l'histoire,* Gallimard NRF, 1975.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, 1975.

DERRIDA Jacques, *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*, Galilée, 2003.

DES FORÊTS Louis-René, *Voies et détours de la fiction*, Fata Morgana, 1985.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Minuit, 2000.

DIDIER Béatrice (dir.), *Précis de littérature européenne*, Presses Universitaires de France, 1998.

DUBOIS Laurent, « La République métissée : Citizenship, Colonialism, and the Borders of French History », Cultural Studies, n° 14 (1), 2000, p. 15–34.

DUCAS Sylvie (dir.), *Jean Rouaud. Les Fables de l'auteur*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2005.

DUCROT Oswald et SCHAEFFER Jean-Marie (dir.), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1995.

DUGAST-PORTES Francine, *Le Nouveau Roman. Une césure dans l'histoire du récit*, Nathan, 2001.

DUMONTET Danielle (dir.), *L'Esthétique du choc. Gérard Étienne et l'écriture haïtienne au Québec*, Frankfurt am Mainz, Peter Lang, 2003.

ÉLAHO Raymond Osemwegie, *Entretiens avec le Nouveau Roman*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1985.

FANON Frantz *Peau noire, masques blancs*, Seuil, Points, 1968.

FELSKI Rita, *Uses of Literature*, Oxford, UK, Blackwell Publishing, 2008.

FOUCAULT Michel, *La Pensée du dehors*, Fata Morgana, 1986.

FRAISSE Luc (dir.), *L'Histoire littéraire à l'aube du XXI*e *siècle. Controverses et consensus*, Presses Universitaires de France, 2005.

GALLAGHER Mary, *La Créolité de Saint-John Perse*, Gallimard, 1998.

GANDOULOU Justin-Daniel, *Dandies à Bacongo : le culte de l'élégance dans la société congolaise contemporaine*, L'Harmattan, 1989.

GAUVIN Lise, *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, Montréal, Karthala, 1997.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972.

–, *Seuils*, Seuil, 1987.

–, *Fiction et diction*, Seuil, 1991.

– (éd.), *Esthétique et Poétique*, Seuil, 1992.

GOULET Andrea, *Optiques : The Science of the Eye and the Birth of Modern French Fiction*¸ University of Pennsylvania Press, 2006.
GLISSANT Édouard, *Introduction à une Poétique du Divers*, Gallimard, 1996.
–, *Le Discours antillais*, Gallimard, Folio Essais, 1997.
–, *Poétique de la Relation*, Gallimard, 1990.
GOSSELIN Laurent, *Sémantique de la temporalité en français. Un modèle calculatoire et cognitif du temps et de l'aspect*, Duculot, 1996.
GOULET Alain, *Voix, Traces, Avènement. L'écriture et son sujet*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (2-5 octobre 1997), Caen, Presses Universitaires de Caen, 1999.
GRACQ Julien, *En lisant, en écrivant*, José Corti, 1980.
–, *Œuvres complètes*, tome I, Bibliothèque de la Pléiade, 1995.
GREEN Mary Jay et al., *Beyond the Hexagon : Francophone Women Writers*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
GREENBLATT, Stephen et GUNN, Giles (éds.), *Redrawing the Boundaries : The Transformation of English and American Literary Studies*, New York, The Modern Language Association of America, 1992.
GUINZBURG Carlo, *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve*, Hautes Études, Gallimard-Le Seuil, 2003.
HALLWARD Peter, *Absolutely Postcolonial : Writing Between the Singular and the Specific*, Manchester University Press, 2001.
HAMEL Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Minuit, 2006.
HARGREAVES Alec G. et MURPHY David (éd.), *Journal of Postcolonial Writing*, « New Directions in Postcolonial Studies », Vol. 44, No. 3, September 2008.
HUGGAN Graham, *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, Londres, Routledge, 2001.
HUTCHEON Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988.
ILLOUZ Jean-Nicolas et Jacques NEEFS (éd.), *Crise de prose*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2002.
JAUSS Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Gallimard, 1978.
JENNY Laurent, *La Parole singulière*, Belin, 1990.

–, *La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Presses Universitaires de France, 2002.

JULIEN Eileen, *African Novels and the Question of Orality*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.

KIBÉDI-VARGA Aron, « Le récit postmoderne », *Littérature*, n° 77, 1990.

KOM Ambroise, « La littérature africaine et les paramètres du canon », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001, p. 33-44.

KUNDERA Milan, *L'Art du roman*, Gallimard, Folio, 1986.

LANSON Gustave, *Hommes et Livres*. *Études morales et littéraires*, Lecène, Oudin et cie., 1895.

–, *L'Art de la prose*, Librairie des Annales, 1908.

–, *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, éd. Henri Peyre, Librairie Hachette, 1965.

LARONDE Michel, *Autour du roman beur. Immigration et identité*, L'Harmattan, 1993.

– (dir.), *L'Écriture décentrée. La Langue de l'Autre dans le roman contemporain*, L'Harmattan, 1997.

LAURETTE Pierre et RUPRECHT Hans-George (dir.), *Poétiques et imaginaires. Franco*poly*phonie littéraire des Amériques*, L'Harmattan, 1995.

LÊ Linda, *Tu écriras sur le bonheur*, Presses Universitaires de France, 1999.

–, *Le complexe de Caliban*, Christian Bourgois, 2005.

LE BRIS Michel et ROUAUD Jean (dir.), *Pour une littérature-monde*, Gallimard, NRF, 2007.

LE GOFF Jacques et NORA Pierre, *Faire de l'histoire – II. Nouvelles approches*, Gallimard, 1974.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Points, 1975, nouv. éd. 1996.

–, *Les Brouillons de soi*, Seuil, 1998.

LOICHOT Valérie, *Orphan Narratives : The Postplantation Literature of Faulkner, Glissant, Morrison, and Saint-John Perse*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2007.

MAINGUENEAU Dominique, *Nouvelles Tendances en analyse du discours*, Hachette, 1987.

MAJUMDAR Margaret, *Postcoloniality. The French Dimension*, New York, Berghahn Books, 2007.

MARIN Louis, *L'Écriture de soi*, Presses Universitaires de France, 1999.

MARTINEAU Emmanuel, « La mimésis. Pour une solution phénoménologique », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 4, 1976, p. 438-466.

MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, *La Scène judiciaire de l'autobiographie*, Presses Universitaires de France, 1996.

MBEMBE Achille, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Karthala, 2000.

–, « À propos des écritures africaines de soi », *Politique africaine*, n° 77, mars 2000. p. 16-43.

MÉCHOULAN Éric, *Le livre avalé. De la littérature entre mémoire et culture*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 2004.

–, *Pour une histoire esthétique de la littérature*, Presses Universitaires de France, 2004.

MESCHONNIC Henri, *Modernité, modernité*, Lagrasse, Verdier, 1988.

–, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.

MICHON Pierre, *Le Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Albin Michel, 2007.

MIDIHOUAN Guy Ossito, *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, L'Harmattan, 1986.

MILLER Christopher L., *Nationalists and Nomads. Essays on Francophone African Literature and Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.

– et BENSMAIA Réda, *Yale French Studies* « French and Francophone. The Challenge of Expanding Horizons », n° 103, 2003.

MILLET Richard, *Le Sentiment de la langue*, tomes I-III, Mélange, La Table Ronde, 1993.

MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Seuil,1996.

MOTTE Warren, *Small Worlds. Minimalism in Contemporary French Literature*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999.

–, *Fables of the Novel. French Fiction Since 1990*, Normal, IL, Dalkey Archive Press, 2003.

MOUDILENO Lydie, *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais*, Karthala, 2006.

MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Presses Universitaires de France, 1999.

MOURALIS Bernard, *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Silex, 1984.

MURA-BRUNEL Aline (éd.), *Chevillard, Echenoz. Filiations insolites*, Amsterdam, Rodopi, 2008.

– et SCHUEREWEGEN Franc (éds), *L'Intime-L'Extime*, Amsterdam, Rodopi, 2002.

NESBITT, Nick, *Voicing Memory : History and Subjectivity in French Caribbean Literature*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2003.

–, *Universal Emancipation : The Haitian Revolution and the Radical Enlightenment*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2008.

NORA Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, t. 3. *Les France*, Gallimard, 1997.

Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, 20-30 juillet, 1971, tome I-II, Union Générale des Éditeurs, 10/18, 1972.

Œuvres et Critiques, « Les Synchronies littéraires. Points de vue et perspectives historiques », n° XII, 2, 1987.

OLLIVIER Émile, *La Brûlerie*, Montréal, Boréal, 2004

PAVEL Thomas, *Univers de la fiction*, traduit et remanié par l'auteur, Seuil, 1988 [*Fictional Worlds*, Cambridge, London, Harvard University Press, 1986].

PERRET Delphine, *La Créolité — espace de création*, Paris, Ibis Rouge Éditions, 2001.

PERSE Saint-John, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

PHILIPPE Gilles, *Le Discours en soi. La représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre*, Paris, Honoré Champion, 1997

– (dir.), *Récits de la pensée,* SEDES, 2002.

PICARD Michel, *La Littérature et la mort*, Presses Universitaires de France, 1995.

PRENDERGAST Christopher et ANDERSON Benedict (éd.), *Debating World Literature*, Verso, London, New York, 2004.

La Quinzaine littéraire, « L'État des lieux », n° 532, 1989.

RABATÉ Dominique, *Poétiques de la voix*, José Corti, 1999.

RANCIÈRE Jacques, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'Inactuel*, n° 6, 1996, p. 53-68.

–, *La chair des mots. Politiques de l'écriture*, Galilée, 1998.
–, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette, 1998.
–, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, La fabrique éditions, 2000.
RICHARD Jean-Pierre, *L'État des choses. Études sur huit écrivains d'aujourd'hui*, Gallimard, NRF Essais, 1990.
RICŒUR Paul, *Temps et récit*, tome I-III, Seuil, 1983-1985.
RIGOLOT Carol, *Forged Genealogies. Saint John Perse's Conversations with Culture*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 2001.
ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Minuit, 1963.
ROCHLITZ Rainer, *Logiques et résistances de la modernité*, Seuil, 1998.
–, *L'Art au banc d'essai : esthétique et critique*, Gallimard, Essais, 1998.
ROSELLO Mireille, *Littérature et identité créole aux Antilles*, Karthala, 1992.
RUSHDIE Salman, *Patries imaginaires. Essais et critiques 1981/1991*, trad. Aline Chatelin, Christian Bourgois, 1993.
SAID Edward, *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge, MT., Harvard University Press, 1983.
SALGAS Jean-Pierre (dir.), *Roman français contemporain*, Ministère des Affaires Étrangères, ADPF, 1997.
SALHI Kamal, *Francophone Post-Colonial Studies*, Lanham, MD, Lexington Books, 2003.
SAMOYAULT Tiphaine, *Littérature et mémoire du présent*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001.
SARTRE Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, Gallimard, 1948.
SEMUJANGA Josias, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, L'Harmattan, 1999.
SERRANO Richard, *Against the Postcolonial : « Francophone » Writers at the Ends of the French Empire*, Lanham, MD, Lexington Books, 2005.
SILVERMAN Maxim (éd.), *Race, Power and Discourse in France*, Aldershot, Avebury, 1991.
SIMON Claude, *Discours de Stockholm*, Minuit, 1986.

SPIVAK Gayatri Chakravorty, *In Other Wor(l)ds*, New York, Routledge, 1987.

–, *Death of a Discipline*, Calcutta, Seagull, 2004.

TADIÉ Jean-Yves, *Proust et le roman*, Gallimard, Tel, 1986.

THOM René, *Paraboles et catastrophes*, Flammarion, 1983.

THOMAS Dominic, *Black France : Colonialism, Immigration, and Transnationalism*, Bloomington, Indiana University Press, 2007.

TODOROV Tzvetan, *La Littérature en péril*, Flammarion, 2006.

TOURET Michèle (dir.), *Histoire de la littérature française du XXe siècle*, tome II – après 1940, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

– et DUGAST-PORTES Francine, *Le Temps des Lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20e siècle ?*, Presses Universitaires de Rennes, 2001.

VIART Dominique, *Une mémoire inquiète. « La Route des Flandres » de Claude Simon*, Presses Universitaires de France, 1997.

– et VERCIER Bruno, *La Littérature française au présent. Héritages, modernité, mutations*, Bordas, 2005.

VUILLEMIN Marcel, *Grammaire temporelle des récits*, Minuit, 1990.

WABERI Abdourahman, « Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'un nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre Librairie*, n° 135, 1998, p. 8-15.

WALKER Keith L., *Countermodernism and Francophone Literary Culture. The Game of Slipknot*, Durham et Londres, Duke University Press, 1999.

WHITE Hayden, *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1999.

YANOSHEVSKY Galia, *Les Discours du Nouveau Roman. Essais, entretiens, débats*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

Index